MUSEUM HELVETICUM
Vol. 2 1945 Fasc. 2

Atlas als Personifikation der Weltachse

Von *Edouard Tièche*

Im Prometheus des Aischylos beklagt der Held das Los seines Bruders Atlas

ὃς πρὸς ἑσπέρους τόπους
ἕστηκε κίον' οὐρανοῦ τε καὶ χθονός
ὤμοις ἐρείδων, ἄχθος οὐκ εὐάγκαλον[1]).

Wer diese Verse unbefangen auf sich wirken läßt, wird den Eindruck haben, daß hier zwei verschiedene Atlasvorstellungen miteinander verwoben sind, die hesiodische und die homerische. Bei Hesiod stützt Atlas selbst den Himmel «mit seinem Haupt und seinen unermüdlichen Armen»[2]). Bei Homer waltet er der hohen Säulen, *αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν*[3]). Was aber will der Dichter sagen, wenn er die Säule[4]) einen Pfeiler des Himmels und der Erde nennt? Man faßt den Ausdruck als gedrängte Paraphrase der Homerstelle. Da aber der Sinn dieser Stelle durchaus nicht eindeutig ist, gewinnen wir daraus keinen Aufschluß über den Sinn des Aischylosverses. Ist es der Pfeiler *zwischen* Himmel und Erde oder der Pfeiler sowohl *des* Himmels als *der* Erde, den Atlas stützt?

Gottfried Hermann, der sich für die zweite der beiden Alternativen entschied – Pfeiler des Himmels und der Erde –, nahm das Bild der Säule als dichterische Veranschaulichung der Weltachse, die, durch den Mittelpunkt der Erde gehend, Himmel und Erde zusammenhält und von Atlas auf der Schulter getragen und gedreht wird[5]). In der Tat war diese kosmologische Deutung später sehr beliebt. Atlas wurde selber mit der Weltachse identifiziert, oder – falls das homerische Atlasbild vorschwebte – die Säulen wurden für Bestandteile der Weltachse an-

Der Aufsatz ist entstanden am Rand von Studien über das Atlasbild der Odyssee α 53 f., deren Ergebnis ich in einem späteren Heft dieser Zeitschrift hoffe vorlegen zu können. Ausgehend von der Frage nach der Auffassung, die das Altertum von den homerischen Atlassäulen hatte, stieß ich beim Sammeln der Belege auf Schritt und Tritt auf die bekannte Atlasallegorie (Atlas = Weltachse) und war überrascht von dem starken Einfluß, den sie auf die Atlasvorstellung des Altertums ausgeübt hat. Den Spuren der Allegorie nachzugehen und sie womöglich bis zu ihrem Ursprung zu verfolgen, war das Ziel der Untersuchung.

[1]) Prom. 348.

[2]) Theog. 517 und 746.

[3]) α 53.

[4]) *κίον'* ist Einzahl; Atlas kann nicht mehr als *eine* Säule stützen. Singularbedeutung hat auch *ὤμοις* (*ὤμοιν* bei Robortello, von Schoemann verteidigt, aber in keiner Hs. überliefert); der Plural wie in der homerischen Formel *ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετο ξίφος* B 45 usw., bei Soph. Niptra fr. 415 u. 416 N. (vgl. dazu Od. λ 128), sehr kühn bei Eurip. Or. 1471: *ὤμοις ἀριστεροῖσιν ἀνακλάσας δέρην*.

[5]) De Atlante 1836, Opusc. VII 254.

gesehen. Wir kennen die Deutung aus Aristoteles *περὶ ζῴων κινήσεως*, aus der Scholienliteratur, aus Vergil und Ovid und einigen späteren Autoren[6]). Wann kam sie auf? Wo hat sie ihren Ursprung? Ist es denkbar, daß Aischylos etwas von ihr gewußt hat?

Die Vorstellung von einem Atlas, der außer dem Himmel auch die Erde zu tragen hat, begegnet uns bekanntlich bei dem Periegeten Pausanias, der in seiner Beschreibung der Schrankengemälde des Panainos[7]) und der Bilder des Kypseloskastens[8]) den Atlas nicht nur den Himmel, sondern auch die Erde stützen läßt. Zu G. Hermanns Zeit gab man sich vergebliche Mühe, die Anhaltspunkte für diese eigentümliche Auffassung in den Bildern selbst zu suchen[9]). Hermann nahm an, auf dem Gemälde des Panainos sei nicht ein Himmelsglobus, sondern eine Weltsphäre dargestellt gewesen, so daß die Bemerkung des Pausanias in diesem Falle zutreffen würde, «quoniam sphaera cum caelo terram quoque continet». Im zweiten Falle aber, bei der Kypseloslade, wird die Angabe des Periegeten durch die das Bild begleitende Inschrift widerlegt. Pausanias berichtet: *Ἄτλας δὲ ἐπὶ μὲν τῶν ὤμων κατὰ τὰ λεγόμενα οὐρανόν τε ἀνέχει καὶ γῆν, φέρει δὲ καὶ τὰ Ἑσπερίδων μῆλα ... γέγραπται δὲ καὶ ἐπὶ τούτοις· Ἄτλας οὐρανὸν οὗτος ἔχει, τὰ δὲ μᾶλα μεθήσει.* Hier mußte sich Hermann anders behelfen. Er sah in dem Ausdruck *κατὰ τὰ λεγόμενα* einen Hinweis auf die homerischen Atlasverse[10]), und in diesem Sinn haben dann Preller-Robert[11]) und Wernicke[12]) auch die andere Stelle aufgefaßt. Die beiden Bemerkungen haben in der Tat ein so ähnliches Gesicht (*οὐρανὸν καὶ γῆν ἀνέχων* 11, 5 ~ *οὐρανόν τε ἀνέχει καὶ γῆν* 18, 4), daß man sie nicht verschieden beurteilen darf. Aber von Säulen war auf den beschriebenen Bildern sicher nichts zu sehen. In beiden Fällen nämlich handelt es sich um Darstellungen des Hesperidenabenteuers. Der Atlas, den die Bilder zeigten, war somit ohne Zweifel der Himmelsträger, der selber die Last des Himmels trägt. Auffallend ist, daß sich Pausanias bei der Schilderung eines dritten Kunstwerkes, das ebenfalls die Hesperidenszene darstellte, eines ganz anderen Ausdrucks bedient. Er beschreibt eine Gruppe von Schnitzbildern, die in einem der Schatzhäuser von Olympia zu sehen war, und bemerkt dazu: *ἔχει μὲν (ὁ θησαυρὸς) πόλον ἀνεχόμενον ὑπὸ Ἄτλαντος*[13]). Von den Bedeutungen von *πόλος* wird unten S. 70 die Rede sein. Hier bezeichnet das Wort gewiß nichts anderes als den Himmelsglobus.

---

[6]) Atlas *ist* die Weltachse: Schol. Hes. theog. 517; Schol. Aisch. Prom. 428; Schol. Eur. Hipp. 3 u. 747; Hesych. s. v. *ἄτλας*; Eustath. zu α 52 (1389, 59ff.), Nikomachos von Gerasa bei Phot. bibl. cod. 187, 143, 30 Bekker; auch in einem Aratkommentar (Isagoga bis excerpta 7, E. Maaß Comment. in Arat. rel. 331). – Atlas *hält* oder *trägt* die Achse: Ovid. met. 2, 297; 6, 175. – Atlas *dreht* die Achse: Aristot. de anim. mot. 3, 699a 27; Schol. Hes. th. 509; Verg. Aen. 4, 482; 6, 797.

[7]) V 11, 5.

[8]) V 18, 4.

[9]) G. Hermann a. a. O. 257; Letronne, Essai sur les idées cosmographiques qui se rattachent au nom d'Atlas. Annali dell'instit. di corrisp. archeol. II 1830, 172.

[10]) A. a. O. 259.

[11]) Gr. Mythol. I 562, Anm. 1.

[12]) RE II 2123. Ebenso Hitzig-Blümner im Kommentar zu Paus. V 11, 5.

[13]) VI 19, 8.

Wie ist nun der Ausdruck *κατὰ τὰ λεγόμενα* in der Beschreibung des Kypseloskastens zu verstehen? Sollen wir wirklich glauben, Pausanias habe damit auf die Atlasverse der Odyssee hindeuten wollen, die zu dem geschilderten Bild in gar keiner Beziehung standen? Wenn er Homer zitiert, pflegt er es nicht so unbestimmt zu tun. Homerzitate finden sich bei ihm fast ein halbes Hundert, und sie sind alle sehr präzis. Nie vergißt der Perieget, den Namen des Dichters oder doch des Epos, auf das er sich bezieht, ausdrücklich anzugeben; sehr oft weist er sogar auf den Zusammenhang hin, in welchem die zitierte Stelle steht[14]). Daher halte ich es für äußerst unwahrscheinlich, daß er an unserer Stelle auf die Atlasverse der Odyssee hinweisen wollte. Nicht auf eine Dichterstelle deutet er hin, sondern ganz einfach auf die communis opinio, die zu seiner Zeit verbreitet war. Daß Atlas auch die Erde stützt, ist die Meinung Plutarchs, der sich dafür auf die Aischylosverse beruft[15]). Auch Diodor, wenn er von dem *Ἀτλαντικὸς κόσμος* redet, denkt an das Weltall, das die Erde in sich schließt, nicht an den Himmel[16]). Die Meinung fand ihren Niederschlag im Scholion zu *α* 52: *αὐτὸς γὰρ ὁ Ἄτλας τὸν κόσμον βαστάζων παραδίδοται*, und bei Suidas s. v. Atlas, wo Atlas bezeichnet wird als *ὁ μυθευόμενος τὴν γῆν καὶ τὸν οὐρανὸν βαστάζων. – Παραδίδοται, μυθευόμενος, κατὰ τὰ λεγόμενα:* drei verschiedene Ausdrucksformen für ein und denselben Sachverhalt.

Was die homerischen Atlasverse betrifft, so kannte sie der Perieget sehr gut. An anderem Orte[17]) zitiert er sie vollständig und genau, und dort ist der Zusammenhang zwischen Bericht und Zitat ohne weiteres klar. Pausanias erwähnt eine

---

[14]) Hier einige Beispiele, die sich anhand von Hitzigs und Frazers Indices leicht vermehren lassen: *ἐν Θέτιδος λόγοις* III 21, 9; *ἐν καταλόγῳ τῶν ἐς Ἴλιον ἀφικομένων* IV 1, 3 u. ähnl. IV 9, 2; VII 1, 4; 26, 13; IX 20, 2; *ἐν καταλόγῳ Λακεδαιμονίων* III 20, 6; *ἐν Ἠλείων καταλόγῳ* VI 26, 4; *ἐν Ἥρας λόγοις* VII 25, 12; *ἐν Ἥρας ὅρκῳ* VIII 18, 2; *ἐπὶ τοῦ Ἀχιλλέως τῇ ἀσπίδι* IX 29, 7; *ἐν ἵππων ἄθλοις* VII 21, 8; *ἐν Ὀδυσσέως ἀνάπλῳ παρὰ Καλυψοῦς* VIII 3, 7; *ἐν τοῖς Εὐμαίου λόγοις πρὸς Ὀδυσσέα* IX 41, 4. – Gegen die Auffassung von *κατὰ τὰ λεγόμενα* als Zitat spricht auch das Tempus; Pausanias pflegt in solchen Fällen das Perfekt zu setzen: *τῷ Ὁμήρῳ λελεγμένῳ* II 7, 1; *Ὁμήρου τὰ περὶ Μαχάονος ὑπὸ Ἀγαμέμνονος εἰρημένα* II 26, 10; *τὰ ὑπὸ Ὁμήρου πεποιημένα ἐς Λαιστρυγόνας* X 22, 7; vgl. *καθὰ δὴ καὶ Ὁμήρῳ περὶ Ἀχιλλέως πεποίηται* III 19, 8, oder mit Aorist: *καθὰ δὴ καὶ Ὅμηρος ἐποίησε* I 22, 6. Immer steht der Name Homers da oder doch der des Epos. Wenn ausnahmsweise der Name weggelassen ist, wird wenigstens die Stelle wörtlich ausgeschrieben, auf die sich der Hinweis bezieht (X 33, 7). Bezeichnend sind Stellen wie VIII 29, 2: *λέγουσι δὲ οἱ Ἀρκάδες τὴν λεγομένην Γιγάντων μάχην ... οὐκ ἐν τῇ Θρᾳκίᾳ γενέσθαι Παλλήνῃ ... Γιγάντων δὲ ἐν μὲν Ἰλιάδι οὐδεμίαν ἐποιήσατο Ὅμηρος μνήμην · ἐν Ὀδυσσείᾳ δὲ ἔγραψε...* oder X 29, 10: *Θησέως δὲ καὶ Πειρίθου τὴν λεγομένην φιλίαν ἐν ἀμφοτέραις ἐδήλωσε Ὅμηρος ταῖς ποιήσεσι.* Hier wird mit dem Präsens *λεγομένην* auf eine landläufige, vulgäre Sagenversion hingewiesen, während zur Einführung des Zitats das Präteritum dient. Vgl. auch den charakteristischen Ausspruch VI 3, 8: *ἐμοὶ μὲν οὖν λέγειν μὲν τὰ ὑπὸ Ἑλλήνων λεγόμενα ἀνάγκη, πείθεσθαι δὲ πᾶσιν οὐκ ἔτι ἀνάγκη.* Hitzig zählt in seinem Index an die anderthalb Hundert Homerhinweise auf. Unter ihnen findet sich kein einziger, der dem vagen, ganz unbestimmten Ausdruck *κατὰ τὰ λεγόμενα* irgendwie ähnlich wäre. Im Gegenteil, Pausanias verpaßt keine Gelegenheit, seine Homerkenntnis ins Licht zu setzen. Und er darf sich wirklich etwas darauf zugute tun. Es ist kein bloßes Renommieren, wenn er II 21, 10 behauptet: *πρόσκειμαι γὰρ πλέον τι ἢ οἱ λοιποὶ τῇ Ὁμήρου ποιήσει.*

[15]) De facie in orbe lunae 6, 923 B.

[16]) IV 27, 5; über den Sinn dieser Stelle s. u. S. 83 f., Anm. 100.

[17]) IX 20, 3.

ätiologische Ortslegende des Fleckens Polos im Gebiet von Tanagra: dort sitze Atlas in Grübelei versunken «über die Dinge unter der Erde und die des Himmels». Von diesem Atlas habe auch Homer gedichtet. Und nun folgt das Zitat von α 52–54. Der homerische Atlas, der die hohen Säulen besitzt *αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν*, ist zu einem Philosophen geworden, der wie der Sokrates der Komödie *τά τε ὑπὸ γῆς καὶ τὰ οὐράνια* erforscht.

Hier ist somit die Beziehung deutlich. An den beiden anderen Stellen aber wäre sie es nicht, wenn dort wirklich auf die homerischen Atlasverse angespielt würde. Verständlich ist die Bemerkung des Periegeten nur, wenn wir sie als Hinweis auf eine landläufige Ansicht fassen, wonach Atlas außer dem Himmel auch die Erde zu tragen hat[18]).

Daß diese Ansicht mit der Atlasallegorie, die den Himmelsträger zu einer Personifikation der Weltachse macht, aufs engste zusammenhängt und aus ihr geradezu hervorgewachsen ist, wird sich aus der Scholienliteratur ergeben. Und noch etwas anderes wird sich daraus ergeben: Es wird sich zeigen, daß die Allegorie von den homerischen Atlasversen unmittelbar abgeleitet ist.

Die Odysseescholien schweigen sich über die Säulen aus. Daß aber die kosmologische Deutung auch in die antiken Homerkommentare eingedrungen ist und daß sie es ist, die das Bild eines auch die Erde stützenden Atlas ins Leben rief, läßt sich dem Zitatenwust entnehmen, den Eustathios zu der Stelle zusammengetragen hat. Seine Paraphrase der Verse α 53f. *κίονας ἔχει, αἳ γῆν τε ἐπὶ μέσου συνέχουσιν καὶ οὐρανὸν ἀνέχουσι*[19]) setzt die Allegorie voraus; denn nur wenn die Säulen mit der Weltachse identifiziert wurden, konnte von ihnen gesagt werden, daß sie die Erde «in ihrer Mitte festhalten». Auch hier also haben wir einen Nachklang der *λεγόμενα*, auf welche Pausanias anspielt.

Daß es die Säulen waren, durch welche die Umdeutung der Atlasgestalt zur Weltachse direkt hervorgerufen wurde, sagt uns der Scholiast zu Euripides Hippolytos 747: *τινὲς δὲ Ἄτλαντα εἰρήκασιν αὐτὸν τὸν ἄξονα τοῦ οὐρανοῦ, δι' οὗ ἡ τοῦ παντὸς κίνησις γίνεται. δῆλον δ' ἐκ τοῦ Ὁμήρου λέγοντος· ἔχει δέ τε κίονας αὐτὸς μακράς, αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν.* Wie die Gedankenverbindung zustande kam, erfahren wir aus Eustathios, der den Vorgang folgendermaßen beschreibt: *εἰς δύο διαιρούμενος (ὁ ἄξων) κατὰ τε τὸ ὑπόγαιον αὐτοῦ καὶ τὸ ὑπέργειον κιόνων πέμπει τινὰ ταύτην φαντασίαν, ἐφ' αἷς κίοσιν ἡ γῆ τε οἷον βέβηκε καὶ οὐρανὸς ὑπανέχεται*[20]). Die Weltachse geht durch das Zentrum der

[18]) So hatte sich auch Raoul-Rochette, Mémoire sur les représentations figurées du personnage d'Atlas 1835, p. 9, den Sachverhalt vorgestellt. Leider kenne ich seine Meinung nur aus Hermann, a. a. O. 258, aus Schoemann, Des Aeschylos gefesselter Prometheus 1844, 306, und Welcker, Gr. Götterlehre I, 747, Anm. 8. Die Schrift selber blieb mir unzugänglich. Wie aus Schoemanns Hinweis zu ersehen ist, nahm Rochette an, «Pausanias habe nur ungenau gesprochen oder zu sehen geglaubt, was in der That nicht zu sehen war, weil ihm einmal die Vorstellung von Atlas als Personification der Weltachse, und folglich als Träger auch der Erde geläufig war». Schoemann und Welcker haben sich dieser Meinung angeschlossen. Man hätte nie davon abkommen sollen.

[19]) 1389, 56.

[20]) 1389, 62.

Erde und verbindet die Himmelspole. Die im Norden und Süden aus der Erde herausragenden und bis an die Himmelssphäre reichenden Fortsetzungen der Achse stellen sich in bildhafter Vergegenständlichung als Säulen dar, die, auf der Erde fußend, den Himmel stützen. Im Scholion zu Aischylos Prometheus 428 werden die Säulen geradezu als Nord- und Südpol bezeichnet: *κίονες δέ, οὓς ὁ ἄξων οὗτος κατέχει, ὁ βόρειος πόλος ἐστὶ καὶ ὁ νότιος.* Und weil die Südsäule auf dem südlichen Erdpole steht, konnte sehr leicht die Vorstellung aufkommen, daß die Erde auf dieser Säule wie auf einer Stütze ruht. Wann ist diese Allegorie entstanden?

Einen Terminus ante quem liefert die Schrift *περὶ ζῴων κινήσεως*, die früher allgemein für unecht gehalten, von W. Jaeger aber dem Aristoteles zurückgegeben wurde[21]). Chronologisch hat Jaeger die Schrift mitten unter die Parva Naturalia eingeordnet, hinter die erste Gruppe dieser Reihe, die Schriften *περὶ αἰσθήσεως, περὶ ὕπνου, περὶ μνήμης*. Jaegers Gründe sind so schlagend, daß an der Echtheit nicht mehr gezweifelt werden kann. Wir können daher mit Bestimmtheit sagen, daß die Allegorie zur Zeit des Aristoteles bereits vorhanden und verbreitet war.

Natürlich muß sie auch der älteren Stoa bekannt gewesen sein. Direkte Zeugnisse dafür besitzen wir freilich nicht; doch läßt sich die Tatsache aus Angaben der Odysseescholien zu *α* 52 mit Sicherheit erschließen[22]). Wir erfahren daraus, daß Kleanthes das Beiwort des Atlas *ὀλοόφρονος* mit dem Spiritus asper versehen, also *ὁλοόφρονος* gelesen habe, was mit *τοῦ περὶ τῶν ὅλων φρονοῦντος* erläutert und in der zweiten Fassung des Scholions folgendermaßen begründet wird: *αὐτὸς γὰρ ὁ Ἄτλας τὸν κόσμον βαστάζων παραδίδοται.* Das geht ganz offensichtlich auf die personifizierte Weltachse, die dem Weltall den festen Halt gibt. Man darf dem kleanthischen *ὁλοόφρων* nicht die Bedeutung von «kluggesinnt, allkundig» geben[23]). Der Gedanke hat sein Gegenstück in der kleanthischen Allegorie des Herakles bei Cornutus: *Ἡρακλῆς δ' ἐστὶν ὁ ἐν τοῖς ὅλοις τόνος*[24]). Gemeint ist das Weltall. Wie Herakles die Spannkraft der Welt bedeutet, so durchdringt Atlas das Universum mit seinem Geist, weil er die Achse ist, die den Kosmos durchquert[25]). Diese Anschauung leitet ganz von selbst hinüber zu jener anderen Meinung, wonach Atlas ein Astronom oder Mathematiker war oder ein Philosoph, der in dem tanagräischen Polos über die Dinge unter der Erde und die des Him-

---

[21]) Hermes 48, 31ff.

[22]) Vgl. Cornutus theol. Graec. c. 26, 48, 15 Lang, und Eustath. 1389, 57.

[23]) So übersetzt Stoll, ML I 704.

[24]) c. 31, 62, 2 L. (Arnim I 115, fr. 514). *Τόνος* ist sichere Korrektur des überlieferten *λόγος*, durch Inhalt und Wortlaut des anschließenden Abschnittes unbedingt gefordert. Allerdings wird der Satz nicht direkt auf Kleanthes bezogen. Da jedoch Kleanthes am Schluß des Abschnitts als Urheber einer philosophischen Deutung des Dodekathlos genannt wird, ist es mehr als wahrscheinlich, daß auch der einleitende Satz ihm gehört; v. Arnim hat ohne Zweifel recht, wenn er zu der Stelle anmerkt, Kleanthes habe sich der Heraklessage bedient, um seine *τόνος*-Theorie (vgl. fr. 497 u. 563) zu illustrieren.

[25]) Miteinbezogen in diese Geistestätigkeit des Atlas wird auch die stoische *πρόνοια*. Cornutus c. 26, 48, 16 L. erläutert *ὁλοόφρων* mit den Worten *διὰ τὸ περὶ τῶν ὅλων φροντίζειν καὶ προνοεῖσθαι τῆς πάντων αὐτοῦ τῶν μερῶν σωτηρίας*. Vgl. Eustath. 1389, 56, wo der Gedanke in etwas veränderter Formulierung wiederkehrt.

mels nachgrübelt[26]). Auch hinter dieser Vorstellung verbirgt sich das Bild der Achse, die über und unter der Erde bis an die Himmelspole reicht.

Auf eine frühe Entstehungszeit der Allegorie deutet neben der Aristotelesstelle auch der Sprachgebrauch. Die Bezeichnung der Achse im kosmologischen Sinn durch *ἄξων* hat sich verhältnismäßig spät durchgesetzt. *Ἄξων* im Sinn der Weltachse taucht erst um 300 v. Chr. bei den ältesten Sphärikern auf, bei Autolykos und Eukleides[28]), bald darauf auch bei Aratos[29]). Vorher aber war *πόλος* an Stelle von *ἄξων* gebräuchlich, ein Wort, über dessen Bedeutungen E. Maaß gehandelt hat[30]). Im 5. Jahrhundert treten drei Bedeutungen deutlich hervor: *πόλος* bezeichnet das Himmels*gewölbe* oder den Himmels*pol*, dann auch die konkave Unterlage des Gnomons, des aufrechtstehenden Stiftes der Sonnenuhr. In der Tragödie findet sich das Wort zweimal in Verbindung mit Atlas, bei Aischylos im Prometheus 429, wo *οὐράνιος πόλος* sicher den Himmel bedeutet, und in einem unter dem Namen des Euripides überlieferten Fragment der Tragödie Peirithoos, die wahrscheinlich ein Werk des Kritias ist:

δίδυμοί τ' ἄρκτοι
ταῖς ὠκυπλάνοις πτερύγων ῥιπαῖς
τὸν Ἀτλάντειον τηροῦσι (φρουροῦσι? vgl. Schol. Aristoph. av. 179) *πόλον*[31]).

Kranz übersetzt: «das Atlasgetragene Himmelsgewölbe», und zunächst wird man geneigt sein beizustimmen. Auch Maaß faßt den Ausdruck so auf[32]), und schon im Altertum hat man ihm diesen Sinn gegeben, wie aus dem Scholion zu den Vögeln des Aristophanes Vers 179 ersichtlich ist, das die Peirithoosstelle als Beleg dafür zitiert. Die beiden Bären, die unter den Sternbildern die höchste Stelle am Firmament einnehmen, überschauen und beaufsichtigen von ihrer hohen Warte aus das weite Himmelsrund. Aber die Möglichkeit, daß der Dichter an etwas anderes gedacht hat, nämlich an den nördlichen Himmelspol, ist doch nicht ganz von der Hand zu weisen. Sie scheint mir sogar die näherliegende, zumal mit den Worten *ταῖς ὠκυπλάνοις πτερύγων ῥιπαῖς* auf den Kreislauf der Sterne hingedeutet wird: in ihrem raschen Flug, der sich im engumgrenzten Raum des *ἀρκτικὸς κύκλος*[33]) bewegt, beobachten und bewachen die beiden Sternbilder nicht das ganze Himmelsgewölbe, sondern nur den Punkt, um den sie ihre Kreise ziehen. Ganz ähnlich wird in der Ilias vom Sternbild des Bären, das auf dem Schild des Achilleus dargestellt ist, gesagt, daß es den Stern Orion mit dem Blick verfolge: *ἥ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει*[34]), ein Vers, der im 5. Buch der Odyssee

[26]) Vgl. o. S. 67/68.
[27]) Über die physikalische Homerausdeutung der älteren Stoiker, speziell des Chrysippos, vgl. F. Wehrli, Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homers im Altertum 1928, 52ff.
[28]) Kauffmann, RE II 2631.
[29]) Phain. 22.
[30]) Aratea 124 ff.
[31]) Eurip. fr. 594 N.; Diels-Kranz, Vorsokr.[5] II 384, 16.
[32]) Aratea 125.
[33]) Strab. II 132 f. (I 178 f. Meineke).
[34]) Σ 488.

wiederkehrt[35]). Kein Zweifel, daß dem Dichter des Peirithoos diese berühmten Homerstellen gegenwärtig waren, als er seine Verse schrieb. Bemerkenswert ist, daß Clemens von Alexandreia, dem wir die Erhaltung des Fragments verdanken, die Frage nach der Bedeutung, die das Wort *πόλος* an dieser Stelle hat, offen läßt. Er bemerkt: *Ἄτλας δὲ ὁ μὴ πάσχων πόλος δύναται μὲν εἶναι καὶ ἡ ἀπλανὴς σφαῖρα, βέλτιον δὲ ἴσως αἰῶνα ἀκίνητον νοεῖσθαι*[36]). Daß die beiden Bären den Nordpol in gemeinsamem Kreislauf umschließen, sagt Aratos 26: *δύω δέ μιν (τὸν πόλον) ἀμφὶς ἔχουσαι Ἄρκτοι ἅμα τροχόωσι*[37]). Das kommt einem *τηρεῖν* oder *φρουρεῖν* sehr nahe. Und so scheint mir die Annahme, daß *πόλος* hier in der engeren Bedeutung zu verstehen sei, sogar besser begründet als die Auffassung des Wortes im Sinn des Himmelsgewölbes, und ich halte es für wahrscheinlich, daß der Dichter mit dem Ausdruck *Ἀτλάντειος πόλος* den nördlichen Endpunkt der durch Atlas personifizierten Weltachse bezeichnen wollte[38]).

Daß der Begriff der Weltachse schon im 5. Jahrhundert feststand, ist wohl kaum zu bezweifeln. Das geozentrische Weltsystem des Parmenides setzt ihn voraus. Wahrscheinlich ist, daß auch die Pythagoreer, bevor sie die Erde um das Zentralfeuer kreisen ließen, geozentrisch dachten[39]). Da sie dem Weltall die Form der Sphäre gaben, war der Begriff der Achse auch in ihrem Weltsystem implicite enthalten. Und Anaxagoras, der zwar noch auf dem Standpunkt der ionischen Erdscheibentheorie verharrt, muß sich ebenfalls eine Vorstellung von der Achse gebildet haben. Seine Lehre von der kosmischen Kreisbewegung, die dem Firmament den festen Zusammenhalt verleiht[40]), und von der geneigten Stellung des Pols zum Horizont[41]) schließt den Begriff der Achse in sich ein. E. Maaß hat sogar mit Bestimmtheit angenommen, daß Anaxagoras das Wort *πόλος* bereits in diesem Sinn verwendet habe[42]). Leider ist das Zeugnis, auf das er sich beruft, von so

---

[35]) ε 274.

[36]) Strom. V 36, 2 (II 350, 14 Stählin). – Den beiden physikalischen Deutungen wird eine metaphysische gegenübergestellt. *Ὁ μὴ πάσχων* ist etymologische Erklärung des Namens Atlas; vgl. Hesych.: *ἄτλας· ἀπαθής*. Die zweite Deutung geht auf die Weltachse: *Ἡ ἀπλανὴς σφαῖρα* ist bei Proklos hypotyp. 5, 1 und im Corpus Hermeticum 2, 6 die Fixsternsphäre = *ἡ τῶν ἀπλανῶν σφαῖρα*. Mit Atlas ist sie identifiziert, weil sie von der Achse in unverrückbarer Lage festgehalten wird.

[37]) Hier ist die Bedeutung von *πόλος* durch den Inhalt der vorausgehenden Verse 24 f. gesichert. Wenn dagegen Euripides Ion 1154 vom großen Bären sagt *Ἄρκτος στρέφουσ' οὐραῖα χρυσήρη πόλῳ*, so denkt er sicher an das Himmelsgewölbe, nicht an den Pol oder gar Polarstern, wie Wecklein annahm. Wecklein las mit Stephanus *χρυσήρει* und übersetzte: «der seinen Schweif nach dem goldenen Polarstern hindreht». Aber *χρυσήρει* ist nirgends überliefert und kein gutes Epitheton für den leuchtenden Punkt eines einzelnen Sternes; für eine Konstellation dagegen paßt das Adjektiv ausgezeichnet.

[38]) Ähnlich wird im Scholion zu Aisch. Prom. 428 den beiden Atlassäulen als Bestandteilen der Achse *(οὗς ὁ ἄξων οὗτος κατέχει) κατὰ συνεκδοχήν* der Name Nord- und Südpol gegeben, und [Aristot.] *περὶ κόσμου* 2, 391 b 23 wird geradezu die Funktion der Achse auf die Himmelspole übertragen, die «die Himmelssphäre zusammenhalten» *(συνέχοντα τὴν σφαῖραν)*.

[39]) Hilda Richardson, The Myth of Er. Class. Quart. XX 1926, 118ff.; vgl. auch Burnet (-Schenkl), Die Anfänge der griech. Philosophie 272 f.

[40]) Diog. L. II 12 (Vors. II 6, 26).

[41]) Diog. L. II 9 (Vors. II 6, 1).

[42]) Aratea 130.

zweifelhaftem Wert, daß es meines Erachtens als Beleg für einen schon im 5. Jahrhundert herrschenden Gebrauch von *πόλος* = Weltachse auszuscheiden hat[43]).

Ganz sicher in der Bedeutung Weltachse steht *πόλος* bei Platon an einer berühmten Stelle des Timaios und an den auf sie Bezug nehmenden Aristotelesstellen[44]). Und auch Epikuros scheint das Wort in diesem Sinn gebraucht zu haben[45]). Da wird man sich fragen dürfen, ob nicht der Doppelsinn des Wortes geradezu den Anstoß zur Allegorie Atlas = Weltachse gegeben habe. Natürlich setzt die Allegorie ein kosmologisches Interesse voraus. In einer geistigen Umgebung aber, die sich mit solchen Dingen befaßte, konnte das Wort *πόλος* seiner schillernden Bedeutung wegen sehr leicht die Brücke bilden von der Vorstellung des Himmels, den Atlas trägt, zu derjenigen der Himmelsachse, die Atlas repräsentiert. Jedenfalls hatte die Allegorie leichteres Spiel zu der Zeit, da *πόλος* für die Achse noch gebräuchlich war, als später unter der Herrschaft von *ἄξων*.

Nun hat A. Delatte[46]) auf Stellen der *Ἀριθμητικὰ θεολογούμενα* des Nikomachos von Gerasa[47]) und der *Θεολογούμενα τῆς ἀριθμητικῆς* des Ps.-Iamblichos[48]) aufmerksam gemacht, wo der Zehnzahl neben vielen anderen Beinamen wie *κόσμος, οὐρανός, πᾶν, εἱμαρμένη* usw. auch der Name Atlas gegeben wird. Zur Begründung weist Ps.-Iamblichos auf die Funktion des Atlas als Himmelsträger hin und zitiert die Atlasverse der Odyssee. Auch die Atlasallegorie taucht bei diesem Neupythagoreer auf, übertragen auf die mit Atlas identifizierte Dekade: *ἡ δὲ δεκὰς τὸν τῶν σφαιρῶν συγκρατεῖ λόγον οἷον πασῶν τις διάμετρος οὖσα καὶ περιάγουσα ταύτας καὶ περικλείουσα συνεκτικώτατα*[49]). Und wie der Dekade der Name Atlas beigelegt wurde, so erhielt auch die Monade diesen Namen. Von Nikomachos «und dessen Lehrern» sagt Photios: *καὶ Στύγα δὲ αὐτὴν (τὴν μονάδα) τερατολογοῦσι ... καὶ Ἄτλαντα· ἄξων τέ ἐστιν αὐτοῖς καὶ ἥλιος καὶ ...*[50]).

---

[43]) Hippolyt. refut. I 8, 10 (Vors. II 16, 31): *τοὺς δὲ μεταβαίνοντας ἀστέρας ὡσεὶ σπινθῆρας ἀφαλλομένους γίνεσθαι ἐκ τῆς κινήσεως τοῦ πόλου.* Daß hier an die Bewegung des Himmelsgewölbes, nicht der Achse zu denken ist, wird durch folgende Erwägungen nahegelegt: 1. Die Himmelsrotation ist die direkte Ursache des Phänomens, die Umdrehung der Achse nur die indirekte. 2. Das Wort *πόλος* tritt bei Hippol. im unmittelbar anschließenden Satz noch einmal auf, und zwar ganz sicher in der Bedeutung des Himmelsgewölbes (Vors. II 17, 2). Es ist nicht einzusehen, weshalb es an der ersten der beiden Stellen in anderer Bedeutung gebraucht sein sollte. Übrigens erweckt die Stelle den Verdacht der Konfusion: Kann man wirklich sagen, daß die ihren Ort wechselnden oder untergehenden Sterne wie Funken abgeschleudert werden? *Ἀφαλλομένους* paßt für Sternschnuppen, nicht für gewöhnliche Sterne, und für das Fallen der Sternschnuppen scheint sich Anaxagoras tatsächlich eines ganz ähnlichen Ausdrucks bedient zu haben: Diog. L. II 9 (Vors. II 6, 3): *τούς τε διάττοντας (ἀστέρας) οἷον σπινθῆρας ἀπὸ τοῦ ἀέρος ἀποπάλλεσθαι;* vgl. Aët. III 2, 9 (Vors. II 25, 16): *Ἀ. τοὺς καλουμένους διάττοντας ἀπὸ τοῦ αἰθέρος σπινθήρων δίκην καταφέρεσθαι.* Daß hier wie dort von dem gleichen Phänomen die Rede ist, zeigt die auffallende Übereinstimmung im Wortlaut. Das Richtige steht ohne Zweifel bei Diogenes und Aëtios.

[44]) Plat. Tim. 40 B; Aristot. de caelo II 13, 293 b 31 u. 14, 296 a 27. Auf die Timaiosstelle bezieht sich sehr wahrscheinlich Hesych.: *πόλος· οὐρανός, κόσμος, ... ἢ ἄξων.*

[45]) Epiphanios adv. haeres. III 2, 9 (Diels Dox. 589).

[46]) Etudes sur la littérature pythagoricienne 1915, 123 f.

[47]) Bei Photios bibl. cod. 187, 145 a 14.

[48]) 80, 2 u. 82, 4 de Falco.

[49]) 82, 8 de F.

[50]) 143 a 28.

Hier also begegnet uns die Allegorie in pythagoreischer Beleuchtung, und obgleich es sich um neupythagoreische Texte handelt, die an sich zu keinem frühen Zeitansatz berechtigen, kann man sich doch fragen, ob hier nicht Spuren einer älteren Schultradition erhalten sind. Die altpythagoreische Kosmologie, die für das Weltganze die sphärische Form annahm und der gewiß auch der Begriff der Achse nicht fremd war, könnte die Allegorie schon sehr früh ins Leben gerufen haben. Daß die Allegorie pythagoreisch sei, hält Delatte für sicher[51]), und Hilda Richardson hat ihm sehr lebhaft zugestimmt[52]). Da die altpythagoreische Schule in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. erlosch, die Allegorie aber im 4. Jahrhundert schon vorhanden war, müßte ihr Ursprung, wenn sie wirklich aus pythagoreischen Kreisen stammt, altpythagoreisch sein. Und in der Tat glaubt Delatte aus Angaben der Pythagorasbiographien des Porphyrios und Iamblichos schließen zu dürfen, daß die Pythagoreer schon im 5. Jahrhundert Anthologien aus Homer und Hesiod besaßen «*πρὸς ἐπανόρθωσιν ψυχῆς*», die er sich mit einem Kommentar verbunden denkt; er vermutet sogar, daß «ein ausgedehntes System allegorischer Mythendeutung» von ihnen ausgebildet worden sei, das in den pythagoreisch getönten Allegorien der späteren Zeit nachklingt[53]).

Das alles ist sehr wohl möglich, aber nicht beweisbar. Wir müssen uns eingestehen, daß uns die altpythagoreische Dichterallegorese so gut wie unbekannt ist. Wenn einiges Allegorische in den Pythagorasviten auf den Schulgründer selbst zurückgeführt wird oder auf die *ἀκούσματα*, die Sammlung seiner Aussprüche, so besitzen wir doch kein Mittel, um den urkundlichen Wert solcher völlig unkontrollierbaren Nachrichten richtig zu bemessen. Delatte gibt selber zu, daß die Entstehungszeit der pythagoreischen Allegorien, die er zusammenstellt, in keinem der Fälle genau festzustellen sei und daß deren Ursprung nur grosso modo bestimmt werden könne[54]).

Aber wenn auch keine einzige Allegorie überliefert ist, deren altpythagoreische Herkunft einwandfrei feststeht, so sind doch andere Indizien vorhanden, die den Wahrscheinlichkeitsgrad von Delattes Annahme noch etwas erhöhen. Die ersten Griechen, von denen wir erfahren, daß sie sich mit Dichterallegorese befaßt haben, sind Pherekydes von Syros, den die Legende zum Lehrer des Pythagoras macht, und Theagenes von Rhegion, dessen Lebenszeit ebenfalls ins 6. Jahrhundert hinaufreicht. Theagenes hat die Götterschlacht der Ilias als einen Kampf der Naturgewalten gedeutet. Er hat einzelne Götter mit Elementen identifiziert, Apollon mit dem Feuer, Poseidon mit dem Wasser, Hera mit der Luft[55]). Schon Theagenes hat somit physikalische Allegorie getrieben. Und nun war Rhegion Sitz einer altpythagoreischen Gemeinde. Der Gedanke an pythagoreischen Ein-

[51]) A. a. O. 124.
[52]) A. a. O. 131.
[53]) A. a. O. 110 u. 134.
[54]) A. a. O. 134.
[55]) Schol. Hom. B zu *Y* 67 (Vors. I 51, fr. 2). Über einen Ansatz zur Homerallegorese bei Pherekydes vgl. Tate, Class. Rev. 41, 214.

fluß liegt sehr nahe. Aber beweisen läßt sich das ebensowenig wie die altpythagoreische Herkunft der pythagoreisch gefärbten Allegorien.

Deutlicher ist ein anderes Indiz. Wenn uns keine Allegorien als altpythagoreisch sicher bezeugt sind, so wissen wir doch, daß die altpythagoreische Schule mit Vorliebe eine Art der Versinnbildlichung angewendet hat, die sich mit der Allegorie aufs engste berührt. Philolaos hat die Ätherhülle des Weltalls als «Lastschiff der Sphäre» bezeichnet[56]), und die weltbeherrschende Kraft des Zentralfeuers soll er mit einem Schiffskiele verglichen haben[57]). Auch mythologische Namen hat er dem Zentralfeuer beigelegt: die Hestia des Weltalls, das Haus des Zeus, die Mutter der Götter[58]). Und noch andere mythologische Bezeichnungen waren bei den Altpythagoreern gebräuchlich: Wachtturm des Zeus, Burg des Zeus, auch Thron des Zeus[59]).

Das sind nun freilich keine Allegorien; es sind Metaphern. In solchen Metaphern aber ist der Keim zur Allegorie bereits enthalten. Beide, die Metapher wie die Allegorie, sind Gleichungen. Verschieden ist nur das Verhältnis der Gleichungsseiten zueinander. Die Metapher setzt dem physikalischen Begriff den mythologischen gleich, die physikalische Allegorie macht es umgekehrt. Wer dem Zentralfeuer den Namen Göttermutter gibt, kann das Verhältnis auch umdrehen und sagen, daß die Göttermutter Sinnbild des Zentralfeuers sei. Dann wird die Metapher zur Allegorie. So könnte auch im Entstehungsprozeß der Atlasallegorie die Metapher das Primäre gewesen sein. Nach Analogie der mythologischen Bezeichnungen für das Zentralfeuer könnte auch die Weltachse einen mythologischen Namen erhalten haben, und da bot sich der Name des Himmelsträgers ganz von selbst dar. Die Beziehung lag in der Funktion des Atlas und trat auch in der Etymologie des Namens zutage, den man schon im Altertum vom Stamme τλα-, tragen, abgeleitet hat.

An der Möglichkeit eines altpythagoreischen Ursprungs der Atlasallegorie ist somit nicht zu zweifeln. Und wenn der Nachweis gelänge, daß sie wirklich altpythagoreisch ist – was wir auf Grund einiger Indizien vermutet, aber noch keineswegs bewiesen haben –, so könnte uns nichts daran hindern, ihre Entstehung ins 5. Jahrhundert, sogar in dessen erste Hälfte hinaufzurücken, in die Zeit also des Aischylos.

Aber war sie wirklich von Hause aus pythagoreisch? Auf nachträgliche Veränderung nichtpythagoreischer Allegorien zugunsten der pythagoreischen Lehre hat Wehrli hingewiesen[60]). Könnte nicht auch die Atlasallegorie eine ähnliche Metamorphose durchgemacht haben?

Um hier klarer zu sehen, müssen wir uns den Scholien zu Aischylos Prometheus 428 zuwenden. Sie gehören zur späten Scholienmasse. Eingeleitet werden sie durch acht byzantinische Trimeter, die Schoemann wohl mit Recht dem Tzetzes

[56]) Vors. I 413, 2.
[57]) Aët. II 4, 15 (Vors. I 403, 31).
[58]) Aët. II 7, 7 u. III 11, 3 (Vors. I 403, 14 u. 27).
[59]) Aristot. de caelo II 13, 293 b 3 u. fr. 204 Rose (Vors. I 461, 32 u. 462, 3).
[60]) A. a. O. 35 u. 39.

zugeschrieben hat[61]). Das Stück jedoch, das in einer einzigen der von Dindorf benützten Handschriften, dem Parisinus 2787, enthalten ist, ist interessant. Ich setze den größeren Teil her: *Ἄτλας δὲ ἀλληγορικώτερον ὁ ἄξων ἐστὶ διακρίνων τὸ ὑπὸ γῆν καὶ ὑπὲρ γῆς ἡμισφαίριον. Ἰαπετοῦ δὲ ἤγουν τῆς κινήσεως τοῦ οὐρανοῦ παῖς ἦν. κατ' ἀρχὰς δὲ συγκεχυμένου τοῦ παντὸς κοσμικοῦ σώματος συνέβη καθ' Ἕλληνας τὸν ἀέρα ἤγουν τὸν Δία σφοδροτέρας κινήσεως τετυχηκέναι καὶ οὕτω διορίσαι τὸ ἄνω καὶ κάτω ἡμισφαίριον καὶ διαρθρῶσαι τὸ πᾶν, ὥστε νοηθῆναι καὶ τὸν ἄξονα. κίονας (κίονες?) δὲ, οὓς ὁ ἄξων οὗτος κατέχει, ὁ βόρειος πόλος ἐστὶ καὶ ὁ νότιος· οἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσι καθ' Ὅμηρον.*

Was zunächst in diesem Zusammenhang auffällt, ist die allegorische Deutung des Iapetos und die Gleichung Aër = Zeus. Den Urheber der Gleichung kennen wir; es ist Diogenes von Apollonia[62]). Aber auch die älteren Stoiker haben sich ihrer bemächtigt und in seltsamem Widerspruch zu ihrem eigenen Weltsystem damit gespielt, auch Kleanthes[63]). Die Gleichung könnte somit unter stoischem Einfluß in die Atlasallegorie geraten sein. Woher aber stammt die andere Gleichung: Iapetos = Himmelsbewegung? Sie ist sehr verbreitet. In den Hesiodscholien tritt sie mehrmals auf[64]). Auch Eustathios kennt sie[65]). Daß wir es mit einer Etymologie zu tun haben, ergibt sich aus der Eustathiosstelle: *Ἰάπετος δὲ κατὰ τοὺς παλαιοὺς ἡ ὀξυκινησία τοῦ οὐρανοῦ παρὰ τὸ ἵεσθαι καὶ πέτεσθαι.* Auch das Scholion des Proklos von Laodikeia zu Hesiod. op. 50[66]) erwähnt diese Etymologie: *Τὸν Ἰαπετὸν θεὸν οἰητέον εἶναι νοερόν, αἴτιον πάσης τῆς πτηνῆς τοῦ οὐρανοῦ καὶ ὀξυτάτης ταύτης πάσης κινήσεως· διὸ καὶ Ἰαπετὸν κληθῆναι παρὰ τὸ ἵεσθαι καὶ πέτεσθαι ὑπὸ τῶν θεολόγων.*

Nun sagt uns Cicero, daß sich die älteren Stoiker «die schwere und sehr wenig ersprießliche Mühe gegeben hätten, den Sinn der Mythen zu deuten und die Namen etymologisch zu erklären[67])». Das wird durch die Fragmente bestätigt. Und aus

---

[61]) Prometheusausgabe 304 Anm.

[62]) Vors. II 53, 15 u. 61, 4.

[63]) Die Tatsache ist mehrfach bezeugt und nicht zu bezweifeln. Philodem. de piet. c. 11 (Arn. II 315, 19, fr. 1076) läßt den Chrysippos sagen: *(κ)αὶ Δία μὲ(ν εἶ)να(ι τὸν πε)ρὶ τὴν (γῆ)ν ἀέρα.* Ähnl. Tertull. adv. Marc. I 13 (Arn. I 41, 30, fr. 154) von Zenon: deos pronuntiaverunt ... ut Zeno aërem et aetherem. Von Kleanthes und Anaximenes sagt Lactant. inst. I 5 (Arn. I 121, 10, fr. 534): aethera dicunt esse summum deum (aethera hier sicher im Sinn von aëra). Cicero nennt nur den Aether: de nat. deor. I 14, 36 (Arn. I 41, 29, fr. 154); I 14, 37 (Arn. I 121, 8, fr. 534); acad. pr. II 40, 126 (Arn. I 41, 32, fr. 154). In einem Scholion aber zu Aratos 1 (335, 9 Maaß) erscheint wieder, und zwar sehr bestimmt, der aër: *μετέβη ἐπὶ τὸν κατ' ἐπωνυμίαν Δία τὸν φυσικόν, ὅς ἐστιν ἀήρ· καὶ γὰρ τὸν ἀέρα Δία λέγουσιν. οὗτός ἐστιν ‹ὁ› διὰ πάντων διήκων κατὰ τοὺς Στωϊκούς.* Kleanthes hat die Gleichung zu einem Scherz benützt, ein Anzeichen dafür, daß sie von den Stoikern nicht sehr ernst genommen wurde: Nach Plut. de aud. poet. 11, 31 D (Arn. I 121, 12, fr. 535) soll er mit dem Ausdruck *Ζεῦ ἄνα Δωδωναῖε* im Gebet des Achilleus *Π* 233 sein Spiel getrieben haben *κελεύων ἀναγιγνώσκειν ὑφ' ἕν, ὡς τὸν ἐκ τῆς γῆς ἀναθυμιώμενον ἀέρα διὰ τὴν ἀνάδοσιν ἀναδωδωναῖον ὄντα.* Daß die stoischen Identifikationen der Götter mit den Elementen dogmatisch nicht festgelegt waren, sondern wechseln konnten, zeigt Wehrli a. a. O. 58.

[64]) Schol. Hes. th. 507 u. 565; op. 50 (Gaisf. 516, 17 u. 520, 12; 77, 1).

[65]) 615, 4 zu *Θ* 479.

[66]) Gaisf. 77, 1.

[67]) De nat. deor. III 24, 63 (Arn. II 313, 26, fr. 1069).

einem Scholion zu Hesiod. theog. 134 erfahren wir, daß diese Sucht des Allegorisierens und Etymologisierens auch an den Titanen nicht vorbeiging. Von Zenon heißt es dort, er habe behauptet, daß mit den Namen der Titanen von jeher die Weltelemente bezeichnet worden seien[68]). Dann folgt eine Begründung, in der seltsamerweise von den Elementen als solchen nicht mehr die Rede ist; es werden vielmehr gewisse geistige und physische Anlagen und Kräfte genannt, die in den Namen der Titanen ausgedrückt seien: Koios ist die *ποιότης* schlechthin, Kreion verkörpert Herrschersinn und Führerschaft, Hyperion *τὴν ἄνω κίνησιν ἀπὸ τοῦ ὑπεράνω ἰέναι*. Was für eine *κίνησις* ist damit gemeint, die Aufwärtsbewegung oder die *κίνησις τοῦ οὐρανοῦ*? Aufschluß darüber erwarten wir von dem folgenden Satz; was jedoch dasteht, ist ein unmöglicher Galimathias, dem nur so viel zu entnehmen ist, daß auch Iapetos zur *κίνησις* in Beziehung gesetzt wird: *ἐπεὶ δὲ φύσιν ἔχει πάντα τὰ κοῦφα ἀφιέμενα πίπτειν ἄνω, τὸ τοιοῦτον μέρος Ἰάπετον ἐκάλεσε*. Das ist nun freilich etwas anderes als die *κίνησις τοῦ οὐρανοῦ*. Aber das Motiv der *κίνησις* als Kennzeichen des Iapetos stand offenbar fest. Es wurde von der Etymologie geschützt und scheint hier in stoischer Variation nachzuklingen[69]).

Von der Gleichung Iapetos = Himmelsbewegung dagegen ist in den Fragmenten der älteren Stoiker keine Spur zu entdecken. Trotzdem wird niemand auf den Gedanken kommen, diese einfache und eindrückliche Deutung für jünger zu halten als den verschnörkelten Tiefsinn des Hesiodscholions. Sie ist sicher vorstoisch, und ich glaube, daß sich das beweisen läßt.

Aristoteles hat an einer bekannten Stelle der Metaphysik[70]) auf den verborgenen Gehalt der Mythen angespielt, der den Kern und das *πρῶτον* der mythischen Einkleidung bilde, und es ist gewiß kein bloßer Zufall, wenn er diese Bemerkung unmittelbar an seine Theorie von der Sphärenbewegung anschließt. Die Mythen, an die er denkt, müssen in irgendeiner Beziehung zur *κίνησις τοῦ οὐρανοῦ* gestanden haben. War die Iapetosallegorie dem Aristoteles bekannt?

Um weiterzukommen müssen wir zum Scholion des Prometheus zurückkehren und einen Blick auf dessen übrigen Inhalt werfen. An die Genealogie des Atlas – die Achse ist das Kind der Himmelsbewegung – wird eine richtige Kosmologie angeschlossen: Am Anfange befand sich das *κοσμικὸν σῶμα* in einem ungeordneten Mischzustande, es war *συγκεχυμένον*. Dann brachte die Luft – anders gesagt Zeus – durch intensivere Bewegung Ordnung in das Weltganze, indem sie die beiden

---

[68]) Gaisf. 482, 4 (Arn. I 28, 5, fr. 100).

[69]) Der logische Widerspruch zwischen der im ersten Satz des Scholions enthaltenen Behauptung und der folgenden Begründung könnte sich daraus erklären, daß der erste Satz verkürzt wiedergegeben ist. Cornut. c. 25, 48, 12 L. deutet die Säulen des Atlas als die den Elementen innewohnenden Kräfte, *τὰς τῶν στοιχείων δυνάμεις, καθ' ἃς τὰ μὲν ἀνωφερῆ ἐστι, τὰ δὲ κατωφερῆ*. Als aufwärtsstrebend bezeichnet Chrysippos die Elemente Feuer und Luft, als abwärtsstrebend die Erde und das Wasser, Arn. II 143, 30, fr. 434. Ich vermute, daß Zenon nicht die Elemente schlechthin, sondern die *δυνάμεις τῶν στοιχείων* mit den Titanen identifizieren wollte. – Die bei Cornutus vorliegende Deutung der Atlassäulen ist ein Abkömmling der Atlasallegorie in stoischer Verkleidung. Die Nordsäule repräsentiert die beiden in die Höhe strebenden Elemente, die Südsäule die der Tiefe zugeneigten.

[70]) XI 8, 1074 a 38.

Hemisphären absonderte und eine Gliederung der Welt bewirkte, so daß nun auch die Achse zum Vorschein kam. Himmelsäquator und Weltachse sind die Linien, die den *κόσμος* in seiner Kugelgestalt definieren, die Merkzeichen der *διάρθρωσις*.

Was hier durchschimmert, sieht aus wie ein Reflex der anaxagoreischen Lehre vom ursprünglichen Mischzustand der Dinge und vom weltordnenden Geist, der durch Erregung einer intensiven Kreisbewegung die Dinge sondert. Aristoteles hat den Kern dieser Lehre mit prägnanter Kürze folgendermaßen charakterisiert: *φησὶ γὰρ ἐκεῖνος (Ἀναξαγόρας) ὁμοῦ πάντων ὄντων καὶ ἠρεμούντων τὸν ἄπειρον χρόνον κίνησιν ἐμποιῆσαι τὸν νοῦν καὶ διακρῖναι*[71]).

Im Prometheusscholion hat die mit Zeus identifizierte Luft als Agens der Gliederung des Weltalls den anaxagoreischen Nus verdrängt. Die Anaxagoreer haben, wie wir aus einer allerdings sehr späten Nachricht erfahren[72]), mit dem höchsten Gotte nicht den Aër, sondern den Nus identifiziert, der auch im Gebet der Hekabe in Euripides Troerinnen den Platz des Zeus einnimmt: *Ζεύς, εἴτ' ἀνάγκη φύσεος εἴτε νοῦς βροτῶν, προσηυξάμην σε*[73]). Wenn also im Scholion die Luft an die Stelle des Nus getreten ist, so könnte ganz einfach eine Verwechslung der Gleichung Nus = Zeus mit der landläufigen Gleichung Aër = Zeus stattgefunden haben. Die zweite war jedenfalls populärer als die erste. Ich vermute, daß sie unter stoischem Einfluß in das Scholion eingedrungen ist. Anaxagoreisch ist sie sicher nicht.

Als nichtanaxagoreisch wird man auch die Umbiegung des Weltordnungsprozesses ins Astronomische empfinden. Während es sich bei der anaxagoreischen *διάκρισις* um die Sonderung der Urstoffe und Aggregatzustände handelt, sind es im Scholion die Regionen des Weltalls, die gesondert werden. Die Atlasallegorie aber sitzt in diesem Teil des Scholions fest. Das ist ein wichtiger Punkt, der es verbietet, das Scholion zugunsten eines anaxagoreischen Ursprungs der Allegorie in Anspruch zu nehmen, wofern nicht andere gewichtigere Zeugnisse hinzutreten, die in diese Richtung weisen.

Bevor wir uns nach solchen Zeugnissen umsehen, müssen wir uns fragen, ob ein anaxagoreischer Ursprung überhaupt denkbar wäre. Die Nachrichten über die Anfänge der Allegorie sind leider so dürftig und so wenig vertrauenerweckend, daß wir hier völlig im Dunkeln tappen. Daß Anaxagoras selbst sich mit Homerallegorie befaßt habe, wird von Diogenes Laertios behauptet, der sich dafür auf Favorinus beruft; doch soll seine Mythenauslegung nur ethischen Charakter gehabt haben; die physikalische habe erst sein Anhänger Metrodoros von Lampsakos eingeführt[74]). Das letztere ist sicher unrichtig; denn physikalische Allegorie hat, wie wir sahen,

---

[71]) Phys. VIII 1, 250 b 24.
[72]) Synkellos Chron. 140 C (Vors. II 50, 4).
[73]) v. 886. Wenn hier der *νοῦς* individualisiert und dem menschlichen Intellekt gleichgesetzt ist, so wird man doch, trotz Wilamowitz Anal. Eur. 163, die anaxagoreische Note nicht verkennen, die man auch im Altertum herausgefühlt hat (Satyros vita Eur. fr. 37 III Arn.).
[74]) Diog. L. II 11 (Vors. II 6, 21 u. 49, 12).

schon Theagenes von Rhegion getrieben. Weshalb sollte Anaxagoras sie gemieden haben, wenn er doch, wie Diogenes berichtet, dem Spiel des Allegorisierens nicht abgeneigt war? Zu seinen kosmologischen Anschauungen stand der Begriff der Achse nicht im Widerspruch. Bei ihm zuerst erscheint das Wort *πόλος* im Sinn des Himmelspoles[75]). War auch der Begriff der Hemisphäre und des Himmelsäquators dem Anaxagoras geläufig? Das wissen wir leider nicht, während es sich von den Pythagoreern bestimmt annehmen läßt[76]). Wir können nicht einmal mit voller Zuversicht behaupten, daß sich Anaxagoras das Weltall in Kugelgestalt gedacht habe; wir können es nur als sehr wahrscheinlich hinstellen, weil wir wissen, daß er die Gestirne auch unter der Erde kreisen ließ[77]), und weil seine Lehre vom kosmischen Umschwung, den man sich gewiß als vom Himmelspol ausgehend zu denken hat, die Vorstellung der Sphäre und Achse nahelegt. Und so sind wir doch wohl zu der Annahme berechtigt, daß die Voraussetzungen für die Entstehung einer kosmologischen Allegorie von der Art der Atlasallegorie im Weltsystem des Anaxagoras vorhanden waren[78]).

Nun gibt es eine Platonstelle, an welcher Atlas in enger Verbindung mit einem Philosophen erwähnt wird, dessen Name zwar nicht angegeben ist, der aber aus dem ganzen Zusammenhang zu schließen kein anderer sein kann als Anaxagoras. Es ist die Stelle des Phaidon, wo Sokrates der mechanischen Welterklärung der Physiologen, speziell des Anaxagoras, seine eigene geistige gegenüberstellt[79]). Die Physiologen, sagt Sokrates, sind außerstande, die wahren Ursachen der Erscheinungen zu erkennen. Sie verwechseln Ursache und Mittel. Wie wird zum Beispiel die Tatsache, daß die Erde im Weltall ihre feste, unverrückbare Lage hat, von ihnen erklärt? Der eine (Empedokles) denkt sich den Umschwung des Himmels als Ursache ihrer Stabilität; der andere (Anaxagoras) gibt ihr die Luft zum stützenden Fundament[80]); «nach der Kraft jedoch, durch welche diese Dinge *(αὐτά)* jetzt in einer Lage sich befinden, die die denkbar beste für sie ist, nach dieser fragen sie nicht noch glauben sie, daß ihr ein göttlicher Trieb innewohne, sondern sie bilden

---

[75]) Diog. L. II 9 (Vors. II 6, 1).

[76]) Daß der Begriff der Hemisphäre im System der Pythagoreer enthalten war, erhellt aus Aristot. de caelo II 2, 285 b 22 (Vors. I 460, 15).

[77]) Hippol. refut. I 8, 8 (Vors. 16, 24).

[78]) Auf die Frage *τίνος ἕνεκ' ἄν τις ἕλοιτο γενέσθαι μᾶλλον ἢ μὴ γενέσθαι* soll Anaxagoras geantwortet haben: *τοῦ θεωρῆσαι τὸν οὐρανὸν καὶ τὴν περὶ τὸν ὅλον κόσμον τάξιν* Eudem. Eth. I 4, 1216 a 11 (Vors. II 13, 18).

[79]) 99 B C.

[80]) Das war die Meinung auch des Anaximenes und Demokritos: Simpl. 520, 28 zu Aristot. de caelo II 13, 295 a 9 (Vors. II 26, 20). Doch wird niemand daran zweifeln, daß Platon hier an Anaxagoras denkt, den er 97 B an den Anfang der ganzen Erörterung gestellt hat und zu dem er nun am Schluß wieder zurückkehrt. Daß Anaxagoras die Erde auf der Luft aufliegen ließ, bezeugt außer Simpl. auch Hippol. refut. I 8, 3 (Vors. II 16, 10). Daneben scheint allerdings auch er wie Empedokles (über diesen vgl. Aristot. de caelo II 13, 295 a 16; Vors. I 295, 34) die Festigkeit und Stabilität der Erde auf die Einwirkung des kosmischen Umschwungs zurückgeführt zu haben: Diog. L. II 12 (Vors. II 6, 26). Da Platon diese Anschauung ausdrücklich einem anderen zuschreibt, wird man trotz einer auffallenden Übereinstimmung im Wortlaut (*δίνην* Platon ~ *περιδινήσει* Diog. L. von Anaxagoras) die Anspielung auf Empedokles beziehen.

sich ein, einen Atlas finden zu können, der stärker und unsterblicher sei als dieser und der alles noch fester zusammenhalte; und daß nur das im wahren Sinn Gute und Bindende (*δέον* Wortspiel!) wirklich verbinde und zusammenhalte, das ist für sie ein leeres Wort».

Es liegt mir natürlich fern, aus der Verkopplung der beiden Motive, des naturphilosophischen und des mythischen, den Schluß zu ziehen, Platon habe hier auf Anaxagoras als den Urheber der Atlasallegorie anspielen wollen. Wird nicht die Assoziation durch die Gedankenfolge geradezu hervorgelockt, sogar durch den Wortlaut? Der Satz *ὁ δὲ τὸν ἀέρα ὑπερείδει* erinnert an die Verse des Prometheus *(Ἄτλας) ἕστηκε κίον' οὐρανοῦ τε καὶ χθονὸς ὦμοις ἐρείδων.* Aber so ganz einfach, wie es den Anschein hat, liegen die Dinge doch nicht. Der Gedanke gleitet nicht unmittelbar von der Vorstellung der gestützten Erde zu Atlas hinüber, sondern es schiebt sich etwas anderes ein. Nachdem nämlich Sokrates exemplifizierend auf die Theorien des Empedokles und Anaxagoras hingewiesen hat, gibt er dem Gedanken plötzlich eine Wendung zum Allgemeinen. Von der Erde ist nicht mehr die Rede. An ihre Stelle tritt *αὐτά*, der Plural des neutralen Personalpronomens, der alles vorher Erwähnte, Erde Himmel Luft, zusammenfaßt. Damit wird der Gedanke an die Erde durch den an das Weltall verdrängt. Erst jetzt stellt sich das Bild des Atlas ein. Und nun beachte man, wie dieser Atlas geschildert wird und mit welchen Worten. Es ist nicht der traditionelle Himmelsträger; es ist ein Atlas, der das ganze Weltall «zusammenhält» *(ἅπαντα συνέχοντα).* Sind es die Prometheusverse, an die Platon hier denkt? Man möchte es vermuten, wenn nicht der Wortlaut in eine andere Richtung wiese. *Συνέχειν* ist die typische Ausdrucksform für die Funktion der Weltachse, bei Eustathios mit der Atlasallegorie fest verbunden. Die Achse nennt Eustathios *εὐθεῖαν ἀσώματόν τινα καὶ ἀόρατον, συνεκτικὴν τοῦ παντός.* Und er fügt bei: *ὡς συνεχὴς μέν ἐστι κατὰ τὴν ὁλότητα καὶ εἷς*[81]). Seine Paraphrase der Atlasverse, *κίονας ἔχει αἳ γῆν τε ἐπὶ μέσου συνέχουσιν καὶ οὐρανὸν ἀνέχουσι*[82]), lehnt sich ebenfalls an die Allegorie an. Den typischen Ausdruck finden wir auch bei Proklos im Kommentar zu Platons Timaios[83]); er beschreibt die Achse als *συνεκτικὴν τοῦ ὅλου κόσμου.* Und in der ps.-aristotelischen Schrift *περὶ κόσμου* wird von den Himmelspolen gesagt, sie seien die beiden unbeweglichen *σημεῖα ... συνέχοντα τὴν σφαῖραν*[84]). Auch Ps.-Iamblichos verwendet den Ausdruck bei der Dekade, die als Durchmesser die Sphären zusammenschließt: *περικλείουσα συνεκτικώτατα*[85]).

Gerade auf dieser Funktion des Bindens und Zusammenhaltens liegt bei Platon der Hauptakzent und das scheint mir entscheidend. Es ist der Atlas der Weltachse, der ihm vorschwebt, nicht der traditionelle. Dieser hat weder zu binden noch zusammenzuhalten; er trägt ganz einfach den Himmel. Daß Platon den Atlas

---

[81]) 1389, 60.
[82]) 1389, 56.
[83]) IV 282 A (Diehl III 138, 26).
[84]) 2, 391 b 20.
[85]) 82, 9 de F.

der Allegorie in so auffallender Nähe seiner Kritik der anaxagoreischen Theorie der Erdstabilität erwähnt, am Schluß des Abschnittes, der an das *βιβλίον Ἀναξαγόρου* anknüpft, ist gewiß kein Beweis für den anaxagoreischen Ursprung der Atlasallegorie; aber es ist doch zum mindesten eine sehr merkwürdige Koinzidenz.

Und nun erinnern wir uns des Peirithoosfragments, worin von dem *Ἀτλάντειος πόλος* die Rede ist. Ein anderes Bruchstück derselben Tragödie, das metrisch mit unserem Fragment übereinstimmt und sich auch inhaltlich eng damit berührt, redet von dem Ätherwirbel, dem *αἰθέριος ῥόμβος*, von dem die ganze Natur erfaßt ist[86]). Auch hier haben wir Anaxagoras. Und vielleicht haben wir hier auch die Erklärung für das Eindringen der Gleichung Aër = Zeus in das Prometheusscholion: Die treibende Kraft des Nus, die den Äther in Bewegung setzt, wird auf den Äther selbst übertragen, der dadurch zum Erreger seiner eigenen Bewegung wird. Und da die Begriffe *ἀήρ* und *αἰθήρ* leicht ineinander übergehen[87]), tritt an die Stelle des Äthers die Luft.

Die beiden Fragmente gehören ohne Zweifel der gleichen Chorpartie an. *Ἀτλάντειος πόλος* ~ *αἰθέριος ῥόμβος*: ist nicht auch diese Koinzidenz sehr merkwürdig?

Doch wir müssen zu Platon zurückkehren, der noch an einer anderen Stelle auf die Weltachse anspielt. Im großen Mythos des zehnten Buches des Staats erblicken die Wanderer in jenem traumhaften Niemandsland, das weder das Jenseits noch das Diesseits ist, «einen Lichtstrahl, der sich in gerader Linie von oben durch den ganzen Himmel und die Erde hinzog wie eine Säule»[88]). Die Beschreibung des Phänomens geschieht in ähnlichen Worten, wie sie Platon im Timaios für die Schilderung der Weltachse verwendet: *διὰ παντὸς τοῦ οὐρανοῦ καὶ γῆς τεταμένον φῶς εὐθύ* (Staat) ~ *τὸν διὰ παντὸς πόλον τεταμένον* (Timaios)[89]). Hier befinden wir uns nun meilenweit von Anaxagoras entfernt. Hilda Richardson hat in ihrer sehr sorgfältigen Untersuchung über die kosmologischen Grundlagen des Mythos des Er[90]) überzeugend dargelegt, daß Platon mit dem Bild der Lichtsäule und des Lichtbandes, das peripherisch die Weltsphäre umschließt, an pythagoreische Gedanken anknüpft. Der leuchtende Durchmesser und der Lichtgürtel sind Ausstrahlungen des Zentralfeuers. Wenn Platon den zentralen Lichtstrahl mit einer Säule – *κίων* – vergleicht, so weist Hilda Richardson auf zwei Momente hin, die den Anstoß zu dem Bild gegeben haben könnten: einmal die kultische Himmelssäule, das Symbol des Himmelsgottes. Auf sie hat A. B. Cook im 2. Band seiner großen Monographie über Zeus[91]) die Säule Platons bezogen. Leider sind von einem sol-

[86]) Fr. 593 N. (Vors. II 384, 15).
[87]) s. o. S. 75 Anm. 63.
[88]) 616 B.
[89]) Tim. 40 B.
[90]) Class. Quart. XX 113 ff.
[91]) A. B. Cook, Zeus, a study in ancient religion. Cambridge 1914–40. Das Werk war mir unzugänglich. Über die Ansichten Cooks von der Existenz eines echtgriechischen Säulenkults zu Ehren des Himmelsgottes referiert H. Richardson a. a. O. 129. Auf dieses Referat war ich angewiesen.

chen Säulenkult, der für die minoische Religion sicher bezeugt ist, auf echtgriechischem Kulturgebiet nur sehr undeutliche Spuren erhalten; gar keine für den mutterländischen Bereich. An einen Einfluß von dieser Seite her kann ich daher nicht glauben. Das zweite Moment, an welches H. Richardson denkt, sind die Homerischen Atlassäulen.

Nun werden wir uns sagen, daß es sicherlich keines äußeren Anstoßes bedurfte, um in Platons Dichterphantasie das Bild einer Säule wachzurufen. Aber Bilder sind dazu da, die Dinge zu erläutern und zu veranschaulichen. Da müssen sie an Bekanntes anknüpfen. Sie müssen Assoziationen erwecken, wenn sie ihren Zweck erfüllen sollen. Platons Säulengleichnis erhält nur dann seine volle Kraft, wenn es an eine Vorstellung appelliert, die im Bewußtsein der Zeitgenossen lebendig war. An die kultische Himmelssäule, wenn sie überhaupt jemals im echtgriechischen Kult vorhanden war, hat zu Platons Zeit gewiß kein Mensch gedacht. So bleibt nur die Atlassäule übrig, und zwar *die* Atlassäule, «die sich durch den ganzen Himmel und die Erde hinzieht», das heißt die Weltachse der Atlasallegorie.

Diese Annahme findet eine Stütze in der Überlieferung. Daß es tatsächlich im Altertum Platonexegeten gegeben hat, die die platonische Lichtsäule als ein Bild der Weltachse faßten und mit den homerischen Atlassäulen in Verbindung brachten, bestätigt Eustathios, der seinen Abschnitt über die Atlasallegorie mit folgenden Worten abschließt: *καὶ οὕτω μὲν τὸν Ἄτλαντα καὶ τοὺς ἀχθοφορουμένους ὑπ' αὐτοῦ κίονας εἰς τὸν κοσμικὸν ἔστι μεταλαμβάνειν ἄξονα· ὃν κίονα καὶ ὁ Πλάτων καλεῖ, τὸ ὄνομα παρ' Ὁμήρου λαβών*[92]).

Das ist die richtige Deutung. Im Schlußmythos des Staats tritt uns – zum zweiten Male bei Platon und hier noch deutlicher als an der Phaidonstelle – das Bild der Atlasachse entgegen, diesmal in positiver Wertung, während es im Phaidon negativ gewertet ist. Doch der Widerspruch stört nicht. Der Mythos des Er ist durchsetzt mit pythagoreischem Gedankengut. Da kann es nicht wundernehmen, wenn Platon das Bild der Achse, das hier ganz sicher der pythagoreischen Kosmologie entnommen ist, im Staat in anderem Licht erscheinen läßt als dort, wo er es im Angriff gegen eine von ihm bekämpfte philosophische Lehre als Waffe gebraucht[93]).

---

[92]) 1390, 13.

[93]) Ziemlich ratlos stehe ich einer Pausaniasstelle gegenüber III 20, 9, wo wir noch einmal der astronomischen Säule begegnen, allerdings nicht im Sinn der Weltachse, aber vielleicht in einer ähnlichen Bedeutung. An der Straße, die von Sparta nach Arkadien führte, befand sich eine Gruppe von sieben Säulen (*κίονες*), «vermutlich altem Brauch gemäß», die man als Weihegaben (*ἀγάλματα*) für die Planeten erklärte. Leider drückt sich Pausanias so unbestimmt aus, daß wir weder über das Alter noch über die Bestimmung der Säulen klaren Bescheid erhalten. Zudem ist der Text nicht in Ordnung. Was in den Hss. steht, läßt immerhin deutlich durchblicken, daß Pausanias das Monument nicht für alt hielt; denn die Worte *κατὰ τρόπον οἶμαι τὸν ἀρχαῖον* (die nicht von ihrem Platz geschoben werden sollten!) sind doch wohl so zu verstehen, daß nach der Meinung des Periegeten die Säulengruppe in Anlehnung an einen älteren Brauch (Kult?) aufgestellt worden sei. Natürlich ist das nur eine vage Vermutung des Schriftstellers, und auch auf die Deutung ist wenig Verlaß. Könnten diese Säulen nicht die Planeten selbst darstellen, in Gestalt nämlich der sieben Achsen der Planetensphären, ohne daß man dabei an eine kultische Absicht denken

So sind wir denn auf den verschlungenen Pfaden dieses Labyrinths wieder bei den Pythagoreern angelangt. Und vielleicht läßt sich die Spur noch etwas weiter verfolgen. In den Theologumena arithmeticae des Ps.-Iamblichos wird von der Monade gesagt, daß man ihr auch den Namen *χάος* gebe, weil Hesiod mit diesem Wort den Urzustand der Welt bezeichnet habe, aus welchem alle übrigen Dinge hervorgegangen seien. Daran schließt sich der folgende Satz: *ἡ αὐτὴ (μονὰς) σύγχυσίς τε καὶ σύγκρασις ἀλαμπία τε καὶ σκοτωδία στερήσει διαρθρώσεως καὶ διακρίσεως τῶν ἑξῆς ἁπάντων ἐπινοεῖται*[94]).

Hier haben wir die Terminologie des Scholions. Der *σύγχυσις* entspricht dort das *συγκεχυμένον κοσμικὸν σῶμα*, der *διάρθρωσις τῶν ἁπάντων* der Ausdruck *διαρθρῶσαι τὸ πᾶν*. Nirgends bei Anaxagoras, weder in den Fragmenten noch in den Referaten der Doxographen, ist von einer Gliederung, *διάρθρωσις*, die Rede. Die anaxagoreischen Termini für die Ausscheidung der Stoffe aus dem Urgemenge sind *διάκρισις* und *διακρίνειν*, *ἀπόκρισις* und *ἀποκρίνειν*. Die *σύγχυσις* als Bezeichnung der Monade findet sich auch in dem Auszug der Theologumena des Nikomachos bei Photios, und zwar in der Nähe der Gleichung *μονάς* = *Ἄτλας* = *ἄξων*.

Auffallend ist, daß Ps.-Iamblichos in enger Verbindung mit der *διάρθρωσις* auch die *διάκρισις* erwähnt; noch auffallender, daß die Monade von ihm und Nikomachos neben zahllosen anderen Identifikationen geradezu dem *νοῦς* gleichgesetzt wird[95]). Was dagegen bei diesen Arithmologen ganz in den Hintergrund tritt, ist das Motiv der *κίνησις*, das im Prometheusscholion so stark betont ist. Bei Ps.-Iamblichos erscheint die *κίνησις* ein einziges Mal, in dem aus Anatolios geschöpften Abschnitt über die Dyade, als Epitheton der Zweizahl[96]).

Nun ist es gerade das *κίνησις*-Motiv, das dem ersten Teil des Scholions die ausgesprochen anaxagoreische Prägung gibt. Wenn sich dieses Motiv in den Kommentaren zu Dichterstellen, die von Atlas handeln, festgesetzt hat, muß es schon in früher Zeit eingedrungen sein. Denn der anaxagoreischen Lehre war ein kurzes Dasein beschieden. Sie ist nie populär geworden und hat keine nachhaltige Wirkung ausgeübt. Wie sollte sich da in späterer Zeit ein so charakteristischer Einzelzug der anaxagoreischen Kosmologie in die Kommentare eingeschlichen haben? Sein Vorkommen innerhalb eines Scholions, das so deutliche pythagoreische Züge trägt, ist nur erklärbar, wenn das Motiv zu den *alten* Bestandteilen der Exegese gehört[97]).

müßte? Dann hätten wir auch hier das Bild der Säule in astronomischer Bedeutung. Der Säulenschaft repräsentiert den Stern, wie im Scholion zu Aisch. Prom. 428 die Atlassäulen Wahrzeichen der Himmelspole sind.

[94]) 5, 16 de F.; vgl. Nikom. bei Phot. 143 a 27.

[95]) 3, 21 de F. = Nikom. bei Phot. 143 a 24.

[96]) 8, 2 de F.

[97]) Vielleicht ist sogar jene dem Zenon zugeschriebene absonderliche Modifikation des *κίνησις*-Motivs (o. S. 12) aus anaxagoreischen Vorstellungen herausgeklügelt. Nach Hippolyt. refut. I 8, 2 (Vors. II 16, 6) hat sich im Weltordnungsprozeß des Anaxagoras das Dichte, Feuchte, Dunkle, Kalte und *alles Schwere* nach der Mitte hin zusammengezogen, wobei sich dann infolge der Verdichtung (oder Erstarrung) dieser Elemente die Erde gebildet hat; die konträren Elemente dagegen, das Warme, Helle, Trockene und *Leichte*, sind in den Aether aufgestiegen (*εἰς τὸ πρόσω τοῦ αἰθέρος ὁρμῆσαι*). Haben wir hier den Schlüssel zu den Worten des Hesiodscholions *πάντα τὰ κοῦφα ἀφιέμενα πίπτειν ἄνω*?

Nun hat sich gezeigt, daß Platon die Allegorie gekannt haben muß. Also war sie in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts bereits vorhanden. Vielleicht dürfen wir uns noch bestimmter ausdrücken und sagen, daß sie schon am Anfange des 4. Jahrhunderts vorhanden war. In einem Fragment der Heraklesgeschichten des Herodoros von Herakleia, der um 400 gelebt und geschrieben hat, tritt uns Atlas zum ersten Mal als Astronom entgegen. Herodoros hat die Episode der Abtretung der Himmelslast an Herakles dahin umgedeutet, daß er den Atlas dem Herakles Unterricht in der Himmelskunde erteilen ließ. «Herodoros erzählt – so berichtet Clemens von Alexandreia –, Herakles habe dem Atlas *die Säulen der Welt – τοὺς τοῦ κόσμου κίονας* – abgenommen; in diesem Mythos liege der versteckte Sinn, daß Herakles von Atlas die Kenntnis der Himmelskunde empfangen habe[98]).»

Allerdings ist hier Vorsicht geboten; denn erstens ist das Zitat nicht wörtlich, sondern referierend, und zweitens kommt *κόσμος*, wenn auch selten, hie und da in der Bedeutung Himmel vor, zum ersten Mal bei Isokrates[99]). Hat das Wort auch bei Herodoros diese Bedeutung? Das wäre möglich, zumal speziell von der Himmelskunde die Rede ist *(ἡ τῶν οὐρανίων ἐπιστήμη)*; aber sehr wahrscheinlich ist es trotzdem nicht, einmal weil der Gebrauch von *κόσμος* im Sinne des Himmels eben doch ganz selten und ungewöhnlich ist, vor allem aber, weil Clemens das Wort nie in diesem Sinn gebraucht. Bei ihm bezeichnet *κόσμος*, wenn es nicht die Bedeutung Schmuck oder Ordnung hat, ausnahmslos die Welt. Wenn also Herodoros von Himmelssäulen und nicht von Weltsäulen geredet hätte, so müßten wir annehmen, Clemens habe ungenau referiert, weil ihm wie dem Pausanias der Gedanke an die *λεγόμενα*, die Allegorie, durch den Kopf gefahren wäre. Viel wahrscheinlicher ist es doch, daß *κόσμος* an unserer Stelle die gewöhnliche Bedeutung hat und daß Herodoros es ist, dem der Gedanke an die Allegorie durch den Kopf fuhr[100]). Dann wäre das Fragment – abgesehen von den Aischylosversen, falls sie

---

[98]) Clemens Alex. Strom. I 73, 2 (II 47, 3 St.); vgl. F Gr Hist 31, fr. 13.

[99]) Panegyricus 179.

[100]) Daß *κόσμος* der von Herodoros gebrauchte Ausdruck war, schließe ich aus den Angaben Diodors III 60, 2 u. IV 27, 5 über die Einführung der Astronomie durch Atlas und deren weitere Verbreitung durch Herakles. Die Stellen gehen sicher auf Herodoros zurück; einige auffallende Anklänge an die Notiz bei Clemens verraten die Abhängigkeit. Von Herakles heißt es IV 27, 5, er sei berühmt geworden *ὡς διαδεδεγμένον τὸν Ἀτλαντικὸν (Ἀτλάντιον F, Ἀτλάντειον C) κόσμον (∼ διαδέχεσθαι τοὺς τοῦ κόσμου κίονας* Cl.). Gewiß könnte *κόσμος* auch hier den Himmel bedeuten. Aber im unmittelbar vorausgehenden Satz erwähnt Diodor den Atlas als Erfinder der Sphäre (*τὴν τῶν ἄστρων σφαῖραν φιλοτέχνως εὑρόντα*) und führt auf diese Erfindung die Ansicht zurück, daß Atlas *τὸν κόσμον ὅλον* auf den Schultern trage. Und III 60, 2 sagt er von Atlas, dieser habe als erster den *σφαιρικὸς λόγος* unter die Menschen gebracht, *ἀφ' ἧς αἰτίας δόξαι τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπὶ τῶν Ἄτλαντος ὤμων ὀχεῖσθαι, τοῦ μύθου τὴν τῆς σφαίρας εὕρεσιν καὶ καταγραφὴν αἰνιττομένου (∼ αἰνιττομένου τοῦ μύθου τὴν τῶν οὐρανίων ἐπιστήμην μαθήσει διαδέχεσθαι* Cl.). Wenn *κόσμος* an diesen Stellen den Himmel bedeutete, so wäre die Beifügung von *ὅλος* oder *σύμπας* überflüssig; denn wie könnte Atlas nur einen Teil des Himmels tragen? Bedeutet dagegen *κόσμος* die Welt, so besitzen die Adjektive volle Kraft. Ferner fällt ins Gewicht, daß es Atlas der Astronom ist, der hier auftritt. Von Sternkunde ist die Rede und von der Sphäre. Da liegt der Gedanke an die Achse in der Luft. Ich glaube daher, daß unter dem *Ἀτλαντικὸς κόσμος* das von Atlas als Achse festgehaltene Weltall zu verstehen sei. Der Ausdruck erinnert auffallend an den *Ἀτλάντειος πόλος* des Peirithoosfragments.

wirklich den von Hermann geforderten Sinn haben sollten, und von dem Peirithoosfragment, falls wir es richtig gedeutet haben – unser ältestes Zeugnis für die Existenz der Atlasallegorie. Wenn dies zutrifft, muß die Allegorie schon um 400 v. Chr. Gemeingut der Homerinterpreten und Mythographen gewesen und somit spätestens im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts entstanden sein. Das ist die Zeit, in welcher die Tragödie Peirithoos gedichtet wurde, deren Chor den *Ἀτλάντειος πόλος* besingt.

Die Kontamination pythagoreischer Elemente mit anaxagoreischen findet ihre beste Erklärung in der Annahme, daß damals sowohl die Pythagoreer wie die Anaxagoreer mit der Allegorie gespielt haben. So erklärt es sich auch, daß später Platon das Bild der Atlasachse einmal in anaxagoreischer, ein andermal in pythagoreischer Beleuchtung aufschimmern läßt.

Und nun stellt sich die Frage: Wer hat die Allegorie erfunden? Ist ihr Ursprung pythagoreisch oder anaxagoreisch[101])? Das ließe sich vielleicht entscheiden oder wenigstens erraten, wenn uns die ältere Kosmologie der beiden Schulen besser bekannt wäre. Leider ist unsere Kenntnis dieser Weltsysteme so lückenhaft, daß wir unmöglich wissen können, welches von beiden die stärkeren Anhaltspunkte bot, um eine kosmologische Allegorie wie die Atlasallegorie hervorzubringen. Ein Kriterium würden wir gewinnen, wenn sich genau ermitteln ließe, zu welcher Zeit die pythagoreische Lehre vom Kreislauf der Erde um das Zentralfeuer aufkam. Diese Theorie schließt den Gedanken an eine Himmel und Erde verbindende Achse aus, weil sie die Erdachse mit der Himmelsachse nicht koinzidieren läßt. Wie hätte sich da die Vorstellung einer Achse entwickeln können, die Himmel und Erde zusammenhält? Das Motiv des *συνεκτικόν*, soweit wenigstens die Erde mitbegriffen ist, kann somit nicht von denjenigen Pythagoreern in die Allegorie eingeführt worden sein, welche die Erdkugel wie einen Planeten um den Weltmittelpunkt kreisen ließen. Und nun ist es gerade diese sehr wesentliche Komponente des allegorischen Atlasbildes, durch welche die Vorstellung eines Atlas hervorgerufen wurde, der sowohl den Himmel wie die Erde stützt.

Bietet Platon einen Anhaltspunkt? In seinem Säulengleichnis geht die Lichtsäule «durch den ganzen Himmel *und die Erde*». Wenn wir mit Bestimmtheit sagen könnten, daß auch dieser Zug der pythagoreischen Kosmologie entnommen ist, an die sich Platon im Mythos des Er anlehnt, so wäre damit erwiesen, daß das Weltsystem der Altpythagoreer in einer seiner frühesten Phasen bereits alle Elemente in sich enthielt, die zur Ausbildung der vollentwickelten Atlasallegorie erforderlich waren.

Waren sie auch im System des Anaxagoras enthalten? Vom Motiv des *συνεκτικόν* darf man es wohl mit Zuversicht behaupten. Die Weltachse des Anaxagoras mußte

[101]) An Parmenides zu denken verbietet die völlige Absenz parmenideischer Motive in der Überlieferung der Atlasallegorie. Physikalische Allegorie scheint freilich auch Parmenides getrieben zu haben: Menandros (Genethlios?) *περὶ ἐπιδεικτικῶν* I 2, 2 u. 5, 2 (Vors. I 221, 10).

sich vom Zentrum der Erdscheibe in gerader Linie bis zum nördlichen Himmelspol erstrecken. Von ihr konnte man sagen, daß sie *γῆν τε ἐπὶ μέσου συνέχει καὶ οὐρανὸν ἀνέχει*. Wie aber dachte sich Anaxagoras die südliche, unterhalb der Erde befindliche Himmelshälfte? Lief die Achse durch die Mitte der Erdscheibe weiter bis an den südlichen Himmelspol? Da er die Gestirne ihren Lauf unter der Erde fortsetzen ließ, ist es wahrscheinlich, daß ihm der Begriff der südlichen Hemisphäre nicht fremd war. Wenn dies zutrifft, so waren im anaxagoreischen System die Voraussetzungen auch für den astronomischen Teil der Allegorie – die Gliederung der Himmelsräume – gegeben.

Der Annahme, daß dieser Teil der Allegorie ebenfalls anaxagoreisch sei, widersetzt sich nun allerdings die Terminologie, die ein so auffallend pythagoreisches Aussehen hat. Aber ein sicheres Erkennungszeichen für altpythagoreische Herkunft ist sie nicht; sie könnte, wie wir gesehen haben, erst viel später infolge nachträglicher Metamorphose in die Allegorie eingedrungen sein[102]). Ob der Grundstock der Allegorie pythagoreisch oder anaxagoreisch ist, wird daher schwer zu entscheiden sein. Die Fäden sind zu einem so dichten Knäuel verflochten, daß sie sich nicht mehr glatt entwirren lassen. Immerhin ist es gelungen, die Allegorie bis ins 5. Jahrhundert zurückzuverfolgen; und am nächsten liegt doch wohl die Annahme, daß beide Teile alt sind, sowohl der anaxagoreische wie der pythagoreische. Ich halte es für wahrscheinlich, daß die Neupythagoreer, als sie die Allegorie übernahmen, auf ältere Schultradition zurückgriffen, auf die gleichen Vorstellungen, durch die sich Platon zu seinem Bild der Lichtsäule im Mythos des Staats anregen ließ. Auch das halte ich für wahrscheinlich, daß die Kontamination der pythagoreischen und anaxagoreischen Elemente bereits im 5. Jahrhundert stattgefunden hat, zu Lebzeiten des Anaxagoras oder nicht viel später.

War die Allegorie schon dem Aischylos bekannt? Hier stellt sich das Problem der Echtheit und Entstehungszeit des gefesselten Prometheus, das im Rahmen dieser Untersuchung nicht erörtert werden kann. Wenn der Prometheus ein Werk des Aischylos ist – und ich bin davon überzeugt –, so mag er um 470 entstanden sein, etwa zehn Jahre vor der Ankunft des Anaxagoras in Athen. Die Allegorie müßte somit, falls sie Aischylos gekannt hat, von den Pythagoreern erfunden worden sein, und zwar so früh, daß sie um 470 schon populär gewesen wäre. Das ist gewiß nicht völlig ausgeschlossen, und da wird man auch die Möglichkeit, daß Aischylos die Allegorie gekannt habe, nicht bestreiten können. Doch wird man sich vielleicht dagegen sträuben, dem Dichter eine so rationalistische Ausdeutung und Abschwächung des Mythos zuzumuten. Aber kann man wirklich sagen, daß die Allegorie in einem unversöhnlichen Gegensatz zum Gesamtethos der Prometheustragödie stehe? Der rationalistische – oder wenn man dieses Wort lieber meidet – der moderne Zug, der durch das ganze Drama geht, ist ja einer der Hauptgründe, weshalb man dem Aischylos den Prometheus abgesprochen hat.

[102]) Die pythagoreischen Termini behaupten keineswegs das ganze Feld. Im ersten Teil des Scholions ist *διαχρίνειν* das Wort für die Sonderung der Hemisphären.

Und wie steht es denn eigentlich um den rationalistischen Charakter der Atlasallegorie? Gewiß ist die kosmologische Ausdeutung des Mythos ein rationalistisches Verfahren. Aber das Bild, das die Allegorie erzeugt, ist es eines Dichters ganz unwürdig? Wirkt es nicht in hohem Grade suggestiv?

Und trotzdem kann keine Rede davon sein, daß die Atlasverse des Aischylos unter dem Eindruck der Allegorie entstanden sind. Seine Atlassäule ist wirklich nichts anderes als ein ganz konkreter Pfeiler, der vom Erdboden aufragend *(κίων χθονός)* den Himmel trägt *(κίων οὐρανοῦ)*, und Atlas, der sich mit der Schulter anstemmt, ist wie die Mauerstrebe, die eine Mauer stützt, an dem Tragen mitbeteiligt.

Was gegen Hermanns Auffassung den Ausschlag gibt, ist nicht der rationalistische Charakter der Allegorie, sondern etwas anderes, ein inhaltliches Moment: Aischylos versetzt den Atlas in den Westen der Welt, *πρὸς ἑσπέρους τόπους*. Das ist sein mythischer Standort, den er schon bei Hesiod einnimmt:

πείρασιν ἐν γαίης πρόπαρ Ἑσπερίδων λιγυφώνων[103]).

Der Atlas der Weltachse dagegen hat seinen Platz in der Mitte der Welt.

---

[103]) Theog. 518. – Weil aus diesem inhaltlichen Grunde ein Einfluß der Allegorie ausgeschlossen ist, braucht die Frage nach der Echtheit oder Ursprünglichkeit der Versgruppe 347–372 hier überhaupt nicht berührt zu werden. Für die Beurteilung des Sinnes von Vers 349 ist sie ohne Belang.

Iphigénie à Aulis. Tragique et poésie

Par *André Bonnard*

Un ouvrage nourri d'une longue intimité avec la tragédie d'Euripide, renseigné sur les positions de la critique contemporaine à l'égard de ce poète, en même temps que convaincu de la nécessité de les réviser, vient de rouvrir avec décision ce qu'on peut appeler le procès Euripide – procès longuement débattu au cours de ces soixante-dix dernières années, où Nietzsche fut premier et passionné accusateur, procès souvent hâtivement jugé par les maîtres de la philologie.

L'auteur de cet ouvrage[1]), M. André Rivier, rappelle avec force et simplicité – avec cette clairvoyance que donne le commerce respectueux des chefs-d'œuvre – qu'Euripide est en premier lieu poète tragique, qu'il demande donc à être jugé comme tel par la critique, longtemps fermée à cette évidence. Il s'efforce, par une étude des œuvres maîtresses du poète, de définir le tragique d'Euripide et de l'insérer – avec quelque excessive rigueur – dans la vue tragique du monde qui a nourri la poésie dramatique d'Eschyle et de Sophocle.

Les pages qui suivent ne se proposent pas d'examiner la définition du tragique d'Euripide à laquelle aboutit M. Rivier. Elles se contenteront, prenant acte de cette vérité remise au jour qu'Euripide est en premier lieu poète tragique, de rechercher la relation qui existe, dans le drame d'*Iphigénie à Aulis*, entre les deux éléments *tragique* et *poétique*, qu'unit, en une expression moins simple peut-être qu'il ne semble, le terme courant de *poésie tragique*.

J'appelle *tragique* la vision du monde commune aux trois poètes de la tragédie attique, selon laquelle la condition humaine est régie par des lois inconnues qui limitent le libre épanouissement de la personne et tendent à l'anéantir.

Le tragique n'est rien autre que la prise de conscience de la Nécessité.

Un cri de douleur arraché à Iphigénie semble, dans l'œuvre même que je me propose d'étudier, donner la définition du tragique. Placée en face de son destin, la jeune fille s'écrie:

τὸ χρεὼν δέ τι δύσποτμον
ἀνδράσιν ἀνευρεῖν[2]).

Τὸ χρεὼν ἀνευρεῖν: toute l'opération tragique est là. Le poète tragique, à travers la souffrance de son héros, soudain *découvre le Nécessaire*.

---

[1]) Essai sur le tragique d'Euripide, Lausanne 1944.
[2]) 1331 s.

J'appelle d'autre part *poésie* l'ensemble des moyens par lesquels l'auteur tragique confère à son œuvre la beauté, nous rendant tolérable et même désirable, par la création du beau, le spectacle du monde tel que le tragique nous l'a révélé dans sa brutale vérité.

Tragique et poésie sont donc des termes à première vue antinomiques, ou du moins paradoxalement unis, puisque la poésie a pour objet de vous faire aimer ce que notre cœur abhorre, le spectacle de notre malheur. *Mais nous aimons aussi la vérité.* Nous aimons la poésie tragique, parce que nous trouvons en elle *la vérité transposée en beauté, et qui reste vérité.* Là est le secret de l'étrange plaisir tragique.

I

Iphigénie est un merveilleux poème en même temps qu'une cruelle tragédie. Rarement l'enchanteur Euripide a paré de grâces poétiques plus raffinées la vision proche du désespoir qu'il a de l'existence humaine. La joie esthétique que nous procure cette œuvre, où le sacrifice humain fleurit en poésie, nous réconcilie si pleinement avec le monde sinistre qui le produit que nous doutons un instant d'en avoir éprouvé l'horreur et saisi la nécessité.

Pourtant quel univers plus tragique que celui où le caprice divin et le faible cœur humain semblent s'être concertés pour réduire à la mort une adolescente promise au bonheur. Mort imposée par la pression et le vacillement des circonstances. Pis encore: mort consentie tout ensemble par la lâcheté et le courage. Mort qui semble n'avoir pas d'autre objet que d'ouvrir le règne absurde de la guerre, et de fructifier en innombrables morts de jeunes êtres ...

Qui donc est responsable ? Les dieux ? les hommes ? le hasard ? Tout cela. Mais seulement la conjonction et la complicité de tout cela. Le tragique d'Iphigénie ne se confine pas en une région définie de l'être. Il faut que l'univers entier collabore à l'abominable: les dieux lointains, trop lointains pour n'être pas indifférents, les hommes proches et fuyants, sans parler de ce lacis de malentendus, de quiproquos, de circonstances hasardeuses, qui semblent liés à quelque carence des dieux et à la foncière impuissance des hommes, et que les Grecs appellent *Τύχη*.

Les dieux sont, dans cette tragédie, quasi absents. Cette absence nous laisse pleins de doute à leur égard, et d'inquiète nostalgie. Les dieux auraient-ils choisi de nous frapper par personne interposée ? Feraient-ils croire à leur indifférence, à leur inexistence, pour mieux assurer leur pouvoir ?

Artémis déclenche tout le drame par l'oracle que fait connaître Calchas. Cependant, sitôt rendu par un prêtre suspect, cet oracle est mis au service de douteux intérêts publics. La politique l'exploite, et la rancune conjugale. Vidé de tout contenu divin, s'il en a jamais eu, il s'alimente et se gonfle de maléfiques passions humaines. Il peut agir désormais sans que la déesse s'en mêle davantage: Artémis s'absente du drame.

Au reste qu'a-t-elle voulu ? Exercer une vengeance ? punir quelque faute obscure ?

Nul ne le sait ni ne cherche à le savoir. Les hommes, prompts à se saisir de cette machine infernale tombée du ciel à leur usage, laissent la pâle figure de la déesse s'évanouir dans la nue. Ils l'oublient, comme Artémis paraît longtemps les avoir oubliés. S'est-elle jamais souciée d'eux ? Elle n'a pas pris la peine de justifier son exigence sanguinaire ...

A vrai dire l'Apollon d'*Oedipe* ne justifie pas davantage l'oracle qui, dès avant sa naissance, a consommé la perte du roi. Mais la lourde présence du dieu, tout au long du drame de Sophocle, anime et charge de sens ironique les paroles et les actes des jouets humains qu'il s'est choisis: on entend Apollon ricaner dans les coulisses de l'univers. Quel contraste avec ce silence d'Artémis à l'intérieur du drame d'Euripide, avec cet oubli où semble tombée la déesse dans la pensée des personnages! A peine s'y réfèrent-ils parfois comme pour chercher une excuse à leur faiblesse, à leur sottise, à leur fièvre. Artémis est l'alibi du triste cœur humain. A moins qu'elle ne soit un autre nom du Hasard. Le chœur mêle étrangement le nom de *τύχη* et celui de la déesse[3]). Quant à Iphigénie, si par deux fois elle se tourne vers Artémis (la première fois, au moment où sa pensée vacille dans l'horreur de la mort; la seconde, à l'instant où se fixe sa volonté de sacrifice[4]), c'est que, s'efforçant d'échapper à la solitude qui déjà l'enserre et cherchant pathétiquement autour d'elle un être à qui se donner, elle ne trouve rien autre que la lointaine image de celle qui la réclame: elle s'attache amèrement à ce pâle fantôme du divin. Mais qu'il est froid l'attouchement de la déesse ...

L'homme, dans cette tragédie, est en face de Dieu, comme en présence d'un vide qui a parlé ...

Est-ce à dire qu'Euripide nous laisse entendre que la divinité n'existe pas ? Faut-il croire qu'il ait simplement conservé, par commodité et sans y réfléchir davantage, le nom d'Artémis que la tradition lui donnait, demandant ainsi à un mythe qu'il jugeait périmé la chiquenaude qui mît son drame en marche ? Je ne le pense pas. La confuse figure qu'il donne au divin s'accorde trop bien avec le trouble jeu des passions qui fait la trame du tragique d'*Iphigénie*, pour que cet accord n'ait pas été concerté. Il a plu au poète d'installer, au seuil de ce drame absurdement humain, la divinité comme une sorte de vide insane. Il lui a plu, de même, de l'y faire rentrer, au dénouement, aussi énigmatique dans l'opération de la grâce qu'elle l'était, au départ, dans l'exercice de la condamnation. Artémis sauve Iphigénie avec autant de distante bienveillance qu'elle avait mis d'insouciance à la perdre, avec la même absence d'intérêt, la même inattention pour les sentiments de la jeune fille[5]). Et, comme si le poète voulait souligner l'arbitraire de cette conversion divine, le chœur chante encore «la déesse sanguinaire»[6]), à l'instant où, à quelques pas de là, Artémis se décide, en fin de compte, à préférer

---

[3]) 1403: *τὸ τῆς τύχης δὲ καὶ τῆς θεοῦ νοσεῖ.*

[4]) 1311: *ἃς κόραν προθύματ' ἔλαχεν Ἄρτεμις ...* – et 1395: *εἰ δ' ἐβουλήθη τὸ σῶμα τοὐμὸν Ἄρτεμις λαβεῖν ...*

[5]) 1594: *ταύτην (τὴν ἔλαφον) μάλιστα τῆς κόρης ἀσπάζεται ...*

[6]) 1514: *διαίμονος θεᾶς.*

le sacrifice d'une biche à celui d'Iphigénie. L'obéissance de la jeune fille l'a-t-elle donc touchée ? Il n'en est pas question. Simplement, la girouette de la volonté divine a tourné. Telle la roue d'une loterie. Le lot que le sort destinait à la fille d'Agamemnon, ce numéro perdant que l'adolescente déchiffrait avec horreur, inexplicablement se change entre ses mains en numéro gagnant ... Les dieux seraient-ils cette loterie de l'univers ? ...

Encore ce climat divin dérisoire – ce ciel incertain de la tragédie – ne fait-il que colorer de reflets changeants la surface de l'autre drame, plus proche et plus dense, mais non moins mouvant, qui se joue sur la terre, qui se débat et se dénoue dans les perplexités du cœur humain. Agamemnon, Clytemnestre, Ménélas, Achille, elle-même, voilà les Parques d'Iphigénie. Sa propre impulsion la condamne plus sûrement que l'oracle. Le poète semble avoir voulu que ce destin, fait de l'incohérence des passions humaines, émergeât d'une sorte de cercle vide, fût limité et porté par une absence du divin, plus angoissante encore qu'une hostile présence. Hélas! les dieux, s'ils ont voulu ce monstrueux sacrifice ont pu s'en remettre aux hommes pour accomplir leur œuvre de ruine. Mais est-il vrai qu'ils l'aient voulu, et ne l'aient plus voulu, l'instant d'après ? Le poète hésite à le dire. Dans les marges d'une histoire trop humaine pour n'être pas dénuée de sens, il se contente d'esquisser le divin comme un ironique point d'interrogation. Désordre du cœur, flux et reflux de la volonté divine (dont le pire est qu'elle ne réussit pas tout à fait à prouver son existence), comme cela s'accorde! Le cœur de l'homme trouve au ciel ses correspondances d'absurdité ...

Désolant cœur humain! Toute réflexion sur le tragique d'Euripide y ramène. Là est la plaie secrète et sûre de l'univers.

Voici quatre personnages, quatre hommes ni pires ni meilleurs que nous-mêmes, peut-être meilleurs cependant. Quatre hommes de bonne volonté, quatre âmes sensibles: quatre agents du destin. Agamemnon, tendre père, roi plein de zèle; Clytemnestre, mère violemment attachée à son enfant; Ménélas, tout pétri de sentiments affectueux, prompt à la pitié; Achille, loyal et clair comme un preux chevalier. Tant de bons et nobles sentiments, et qui tous s'emploient au salut d'Iphigénie, n'aboutissent cependant qu'à rendre sa perte certaine, et plus cruels son supplice et sa solitude. C'est que la noblesse du cœur est instable, et flottante sa bonté; c'est que tout en lui s'effrite, à l'heure décisive de l'action, comme une roche pourrie cède à la prise du grimpeur. Pas un être humain qui ne nourrisse, au sein de la complexion morale la plus robuste en apparence, quelque mal secret, quelque tare obscure. Pas une âme qui n'entretienne en soi, comme à plaisir, une mortelle lacune de la vie – par où passe le Tragique.

Le destin d'Iphigénie se construit pièce à pièce de ces vacillements du cœur, sur lesquels Euripide s'est, tout au long de son œuvre, penché avec une lucide angoisse.

Entre tous les émissaires de ce destin, un bourreau de choix: Agamemnon, le

père douloureux. Nature moins complexe encore que confuse, et qui convient au dessein d'Euripide de donner au tragique la vague figure d'une force insaisissable. On a dit de ce personnage qu'il était dessiné sans fermeté, que l'art du poète s'y montrait plus indécis que nuancé. A tort. L'indécision n'est pas dans la main du peintre, elle est dans les traits qu'il a donnés à sa créature. Euripide s'est proposé de peindre une âme amorphe: il y a réussi.

La vie d'Iphigénie repose entière entre les mains de ce père excellent et faible, de cet homme tout en velléités et sans volonté. Sensible et trop sensible, Agamemnon abonde en bonnes intentions, en tendresse facile, en rêves complaisants pour les siens, en beaux projets pour son pays et pour lui-même. Il aime sa fille: il la voudrait heureuse, bien mariée, riche d'amour et de beauté. Il aime la Grèce: il la voudrait indépendante et fière. Il aime les honneurs et la gloire: il voudrait laisser un grand nom à la postérité ... «Il voudrait ...» Sa volonté ne se peut définir qu'au conditionnel: elle n'entre pas dans le réel, elle ne sait pas le modeler avec décision. Bien au contraire: c'est son être inconsistant que façonnent les hommes et les circonstances. La volonté d'autrui le fait aussitôt douter de la sienne. Il flotte au gré de ses propres sentiments. Que l'un de ses projets, l'un de ses attachements contrarient l'autre, que l'un des êtres qui s'agitent gauchement en lui – le bon père, le grand personnage, le rêveur impénitent – risque de barrer la route à l'autre, le voilà désemparé, incapable de choisir un parti et de s'y tenir. Il écrit une lettre, il la déchire, il la récrit. Il dit non à Ménélas qui dit oui; et, quand Ménélas dit non, c'est lui qui dit oui à ce qu'il juge commode d'appeler la fatalité. Car tout obstacle à son incertaine volonté devient destin à ses yeux mal assurés. En fin de compte, ayant laissé les autres décider à sa place, il s'accroche avec une brusque fureur, comme il arrive aux faibles, à la résolution qu'il imagine commandée par le devoir. Il n'entend plus rien, il étouffe la voix de son cœur et du bon sens, il repousse brutalement loin de lui la fille qu'il chérit, et pense ainsi, dans son obstination de lâche aux abois, donner au monde un exemple de fermeté.

Euripide, dans son âpre amour de la vérité, a toujours dénoncé l'illusion des fausses grandeurs. Cet Agamemnon, généralissime et roi des rois, qui, au lieu d'imposer à l'armée, aux politiciens, aux prêtres qu'il déteste, le désir le plus cher de son cœur – le salut de son enfant bien-aimée – désir conforme, il le sait, à la loi de la conscience, à la raison (même si les dieux disent le contraire), ce grand roi qui se laisse médiocrement manœuvrer par tout le monde et, de défaite en capitulation, acculer au seul courage qui lui reste, celui de la peur – est une des plus cruelles créations du poète qui sait lire dans nos âmes.

Ainsi pas d'autre issue pour cet homme sensible et veule que d'être, juste pour un instant, au service du destin qu'il s'est forgé, brutal et inexorable. Lui qui n'a pas su tenir tête aux circonstances, à ses subordonnés, à l'oracle absurde, il aura le courage, qu'il puise au fond de son effarement, de tenir tête à deux femmes qui le supplient, de faire front aux plaintes déchirantes d'Iphigénie, aux mains du petit Oreste tendues vers lui .. Une mauvaise minute à passer, et il s'échappe, avec le

mensonge de la guerre nécessaire sur les lèvres, avec des mots de héros ravagé, lui qui n'est qu'un criminel. Réduit à l'assassinat par l'incurable faiblesse qui est la fatalité de sa nature. La lâcheté pour cet instant-là se durcit en faux courage. L'acier de l'épée du destin – le couteau qui va trancher la gorge d'Iphigénie – n'est pas fait d'une autre matière que de la cire molle de cette âme de père.

Une fois de plus dans son théâtre, Euripide situe le tragique de la condition humaine dans cette région de l'être où nos instincts (bons ou mauvais, peu importe), où nos sentiments les plus légitimes – affections familiales, amour de la patrie, désir de gloire – n'acceptant pas d'être contrôlés, dirigés ou freinés par une pensée claire, une volonté ferme, par des principes adoptés et suivis, nous portent au hasard en tous sens, et très sûrement au désastre. Sans philosopher ni moraliser, Euripide goûte le plaisir aigu de constater la vérité. Il constate qu'Agamemnon aime sa fille et que sa fille l'aime, qu'une merveilleuse tendresse mutuelle les unit, mais que le bonheur d'Iphigénie, auquel ce commerce d'affection semble la destiner, n'a pour s'édifier, hors de la prise des dieux, que l'effrayant sable mouvant de la personne de son père. C'est là-dedans d'abord, bien plus que dans le piège de l'oracle, c'est dans cette lâche tendresse paternelle que va s'abîmer la vie d'Iphigénie. Est-il rien de plus tragique ?

Ainsi des autres personnages. Les vertus qu'ils portent en eux et qu'ils s'efforcent de mettre en œuvre pour le bien sont en chacun d'eux perverties par quelque autre mouvement du cœur qui les détourne de leur but. On dirait qu'un bacille mortel les altère dans leur principe. Les forces bonnes inclinent à devenir forces mauvaises, mobilisées à leur insu par un maître inconnu, et contre lequel elles se révolteraient en vain – le Tragique.

Clytemnestre aime sa fille. Qui oserait lui dire le contraire ? Elle déploie, elle étale pour la sauver une profusion d'amour maternel. Pourtant une plaie secrète ronge cette affection débordante et lui retire toute efficacité.

Cette mère vibrante est une maîtresse femme. Dans cette famille où les hommes sont tout sensibilité et tout nerfs, elle est toute volonté. On attend que son énergie l'emporte aisément sur son époux indécis. Elle est fière d'elle et elle en a le droit. Elle a bien mené sa vie: épouse accomplie d'un mari épousé à contre cœur, elle a eu les enfants qu'il fallait, elle les a élevés comme il fallait, elle a eu toutes les vertus qu'il fallait – femme fidèle, bonne mère, parfaite ménagère. C'est une grande bourgeoise.

Son entrée est imposante. Elle arrive en char, avec sa fille aînée, qu'on l'a priée d'amener, avec son dernier-né, qu'elle a pris avec elle de son propre chef – tous deux font son orgueil –, avec beaucoup de bagages. Tout cela descend du char en bon ordre, submergé de bons conseils. Après quoi, elle ordonne à sa fille de se placer à côté d'elle, et elle invite le chœur à admirer le tableau[7]) ...

A son mari elle demande des précisions sur le fiancé, sur la famille du fiancé, sur la cérémonie du mariage. L'alliance est belle, elle se déclare satisfaite, tout en

[7]) 627 ss.

regrettant que les noces, vu les circonstances, ne puissent se célébrer avec l'éclat qui conviendrait. Quand Agamemnon tente de l'écarter de la cérémonie, elle refuse de se laisser faire, elle proteste avec véhémence. Marier une fille sans sa mère, ce serait du beau[8])! Laisser le père, à la place de la mère, tenir le flambeau nuptial, quel manque d'usage[9])! ... Dans cette querelle, elle a le dernier mot.

Cette forte matrone n'est-elle pas de taille à arracher au destin sa proie? A imposer sa volonté à ce triste époux, à ce père dévoré de tendresse? Elle n'y réussit pas, si farouchement qu'elle s'y emploie. Pourquoi? Il y a un ver dans le fruit. Il y a dans cette mère une fêlure qui fait que son imploration pour son enfant sonne faux. Cette fille qu'elle prétend aimer, elle ne la défend que par amour-propre. On lui prend ce qui est à elle, et cela l'indigne plus encore que cela ne la désespère. Comment ose-t-on lui faire un tel outrage! Elle étale ses mérites et ses griefs. La supplication tourne à l'injure, à la menace. Dans ce combat qu'elle livre contre l'éternel adversaire, le mari, elle semble par moments oublier l'enjeu du conflit – la vie de son enfant. Jamais elle n'oublie ni elle-même ni son bon droit. En vérité elle ne supplie plus, elle plaide. Mais la force de l'argumentation n'empêche pas le spectateur de se poser cette étrange question: Lequel des deux, du père qui va la tuer ou de la mère qui veut la sauver, aime davantage cette enfant? La réponse n'est pas douteuse ... A vrai dire, ils l'aiment tous les deux. Mais, tandis que le faible père est lié à sa fille par toutes les fibres de son pauvre cœur, la forte mère aime surtout en elle un «bien» qu'il est inique de lui enlever, une part du capital de bonheur qu'elle a amassé au cours d'une vie bien gérée. Elle aime en propriétaire qui ne se laissera pas déposséder. Est-ce aimer?

Et voilà pourquoi l'amour maternel de Clytemnestre reste sans pouvoir. Elle ne peut fléchir son mari parce qu'elle n'est pas elle-même touchée en plein cœur. (Et c'est au cœur qu'il faudrait atteindre Agamemnon.) La douleur de cette mère est impure, toute mêlée à la vulgaire satisfaction qu'elle tire d'elle-même.

Le démon tragique dès lors s'empresse de se saisir de cette mère faussement maternelle pour porter au comble de la désolation le sort d'Iphigénie. Les scènes les plus cruelles du drame sont celles où la pauvre enfant, abandonnée par son père, n'a plus pour l'aider à affronter la mort que les encombrantes condoléances de sa mère. Auprès d'elle, beaucoup plus qu'auprès de son père, nous sentons Iphigénie vouée à la plus amère solitude. Tant qu'Agamemnon était là, même inflexible, sa fille touchait encore, à côté d'elle, une douleur toute proche de la sienne. Tout ce que la fille disait au père, tout ce que le père, même se mentant à lui-même, disait à la fille manifestait une souffrance partagée. La douleur de Clytemnestre est sincère, mais d'une autre nature que celle de son enfant. Elle s'attache aux signes extérieurs du deuil plus qu'elle ne songe à la séparation, ou, si elle y songe, c'est pour se plaindre d'être, elle, abandonnée[10]). Ses dernières

---

[8]) Cf. 736: *καλὸν τεκοῦσαν τἀμά μ' ἐκδοῦναι τέκνα.*
[9]) 734: *οὐχ ὁ νόμος οὗτος ...*
[10]) 1466: *Λιποῦσα μητέρ' ;* et 1467: *Σχές, μή με προλίπῃς.*

paroles à sa fille portent à faux. Elle n'entend pas son dernier appel[11]) ... Iphigénie marche à la mort dans le plus entier dénuement. Le poète tragique (le dieu tragique) a placé auprès d'elle le personnage solide, consistant – épais – de Clytemnestre, non pour la consoler de mourir, mais comme le masque ironique de l'incompréhension des vivants à l'égard de ceux qu'emmène l'ange de la mort ...

Clytemnestre comme Agamemnon est une des figures expressives du tragique destin d'Iphigénie ...

Inutile de s'arrêter longuement aux deux autres agents de ce destin. La bonne grosse sensibilité à fleur de peau de Ménélas, entravée dans son action par la vanité blessée du mari trompé, ne peut que précipiter la perte de celle qu'il s'avise, à contre-temps, avec une explosion de larmes mais sans insister beaucoup, de vouloir sauver. Plus impulsif encore que son frère, ballotté par son émotivité d'un extrême à l'autre; mari extravagant qui remue ciel et terre pour recouvrer une épouse qu'il juge, au fond de lui-même, détestable; frère débordant tour à tour d'injure et de pitié – cette nature instable est un instrument de choix entre les mains du sort anonyme qui se plaît à opérer le désastre humain dans le désordre du cœur.

Achille enfin, ce clair garçon, généreux et pudique, et qui, dans un éclair, se connaît si semblable à celle, enthousiaste et noble, qu'un mensonge lui a donnée pour femme à son insu, que peut-il pour cette âme-sœur ? Très pénétré de ses mérites, naïvement convaincu que mille jeunes filles désirent son lit[12]), il offre sa vie, il accepte qu'elle soit refusée: il passe à l'horizon désolé de la jeune fille comme un regret accordé au bonheur, comme une vaine image de l'amour, entrevue dans l'instant où déjà s'ouvre pour elle la voie solitaire qu'elle a choisie, et qui mène à la mort ...

Ainsi dans le cœur de tous ceux qui aiment Iphigénie (et qui ne l'aimerait ?) le Tragique a monté son piège ...

Encore ce piège ne joue-t-il que par l'effet d'un sort malin, d'une Malchance insigne, qui est peut-être le vrai dieu de la tragédie: le Hasard, *délégation des dieux absents*.

Qu'on dresse sur le papier le graphique de l'action[13]). On verra tous les sentiments des personnages, toutes les circonstances du drame s'engager les uns dans les autres, se repousser et s'actionner mutuellement avec une justesse parfaite. Pas un raté dans la marche du drame. Chaque fois qu'un personnage a fait son office, infléchi, en même temps que l'action, l'émotion qu'elle inscrit en nous dans un sens donné – celui de l'espoir ou celui de la crainte – un autre personnage se présente, animé d'un sentiment toujours naturel, entièrement fondé, qui l'infléchit dans le sens inverse. Ainsi, dans une marche en zigzags et sans piétiner un instant, l'action avance vers cette mort d'Iphigénie qui tire tout à elle. Quoi que

[11]) Les vers 1488 s. suggèrent un geste d'Iphigénie vers sa mère – qui n'y répond pas.
[12]) 959 s.
[13]) Voir de tels graphiques: Leslie Morton Turner, *Du conflit tragique chez les Grecs et dans Shakespeare*, 1913. Celui d'*Iphigénie*, p. 78.

fassent les personnages et quoi qu'ils ne fassent pas, qu'ils trament cette mort ou qu'ils cherchent à l'écarter, c'est elle qui gagne, gagne, d'une allure qui se précipite, dans une parfaite convergence de toutes les passions mises en jeu.

Mais qui donc y pense tout le temps, sinon ce Hasard qui ne pense à rien?

Ici encore l'*Œdipe-roi* se propose comme point de référence. Le drame de Sophocle n'est pas une moins belle mécanique que l'*Iphigénie à Aulis*. Mais la machine infernale qui broie Œdipe ne marche pas toute seule. Sophocle nous oblige à connaître, à confesser son divin auteur, ou du moins il nous impose, derrière les événements du drame, la Présence d'un mystère actif (un Dieu terrible), d'où procède notre destinée. Dans le mécanisme plus complexe et si bien agencé de l'action qui détruit Iphigénie, n'y aurait-il que la main d'un adroit auteur – je veux dire cette fois: un homme de lettres?

Non ... Il y a cette Absence qui se joue de nous et qui ne porte pas de nom plus redoutable que *Τύχη* ...

Il faut y insister. Des cinq personnages dont dépend la vie ou la mort d'Iphigénie – Agamemnon, Clytemnestre, Ménélas, Achille, elle-même – il n'en est pas qui, à un moment du drame, l'un après l'autre, ou deux ou trois ensemble, ne travaille à son salut. Mais *il se trouve* qu'ils ne s'y mettent jamais tous à la fois. Pour conjurer le Tragique, pour lui retirer tout pouvoir sur cette vie menacée, il suffirait pourtant de cela seulement: une *coïncidence* des bonnes volontés, une décision prise en commun. Et la guerre de Troie n'aurait pas lieu; Iphigénie (sans qu'il fût besoin d'un miracle) vivrait ...

Le poète nous ferait-il entendre que les dieux ont tenu à jeter les Grecs et les Troyens dans la tuerie de cette guerre de dix ans? Pas même. L'oracle dit aux Grecs: Si vous voulez partir, payez le prix. Ce drame d'Euripide ne nous présente pas la guerre comme une fatalité voulue des dieux. Ni même comme une nécessité politique et nationale bien évidente. La Grèce en effet – prenons-y garde – ne semble menacée, dans son existence et sa liberté, que par artifice de langage, dans la bouche des chefs qui ont intérêt à le dire. S'il s'agit en cette affaire de permettre à l'un des chefs de «conserver son commandement et de ne point manquer une gloire éclatante»[14]) et à l'autre de «serrer dans ses bras une belle femme au mépris de la raison et de l'honneur»[15]), parlerons-nous de guerre nécessaire et légitime? Guerre de libération? Nous en doutons, quand nous constatons que sur les lèvres de la candide Iphigénie, «sauver la Grèce» et «commander aux Barbares» sont formules de rechange[16]). (Euripide, qui déteste la guerre, aurait-il chargé d'ironie le don que cette enfant naïve et docile fait de sa vie à une cause qu'il sait illusoire? La montrerait-il prise au piège des sophismes du culte de la patrie? Je ne tranche pas pour l'instant cette question.)

Une chose est sûre. Cette guerre, absurde plus qu'une autre et détestable comme

---

[14]) 357.
[15]) 385 ss.
[16]) 1421 et 1400.

elles le sont toutes, est constamment donnée comme évitable. Il suffirait, pour qu'elle le fût – l'action construite par le poète avec son va-et-vient de décisions contraires et ses à-coup du cœur est là pour le montrer en toute clarté –, il suffirait d'une minute où seraient mises en commun toutes les volontés de salut qui s'agitent chaotiquement dans le drame, où seraient entasses en un unique monceau les trésors d'affection, de générosité, de pitié, qui se dissipent follement au vent ... Mais justement, par quelque hasard que nul ne commande, cette minute, entre toutes les minutes décisives du drame, ne se produit pas. Le Contretemps qui régit l'action déjoue tous les efforts. Quand Agamemnon veut sauver sa fille, Ménélas l'en empêche; quand Ménélas prétend l'y aider, Agamemnon déclare que c'est devenu impossible; quand Clytemnestre et Iphigénie assaillent de prières et de larmes le sensible Agamemnon, voilà l'instable personnage devenu ferme comme le roc; enfin, quand Achille propose un coup de force, c'est Iphigénie, tout à l'heure cramponnée à la vie, qui lâche prise et s'élance dans la mort. Chaque fois, la Malchance est là, non pas même comme une personne malintentionnée, mais comme un miasme, flottant dans l'air, prêt à se glisser dans les pores de l'âme humaine pour l'infecter, à pénétrer dans les interstices des moindres circonstances pour changer l'heur en malheur, opérer sa besogne de mort ... Une lettre écrite quelques heures trop tard, une lettre qui se trompe d'adresse: il n'en faut pas davantage pour que bascule le Sort.

Le tragique dernier d'*Iphigénie* me paraît donc situé dans le manque de concordance entre les intentions identiques. C'est le chassé-croisé des volontés, c'est l'éternelle perplexité des personnages, leur effondrement au moment critique qui donnent au tragique son poids spécifique. Il n'est pas même besoin que les forces mauvaises mises en jeu soient très fortes – médiocre ambition d'Agamemnon, pauvre appétit conjugal de Ménélas. Il suffit qu'à l'instant où le Destin balance, les forces de salut aient subi quelque éclipse, ou passé dans l'autre camp. Il suffit d'une lacune dans le cercle des volontés qui, en s'unissant, pourraient tout sauver. Par cette faille du cœur, par cette bizarre carence de l'être, passe le destin d'Iphigénie.

Ce tragique du désordre du monde, de l'anarchie des sentiments, de l'instabilité de la volonté, tout le théâtre d'Euripide le manifeste. *Iphigénie* avec éclat. Mais à la composition du tragique cette œuvre ajoute, sur le plan des relations des hommes entre eux, un élément qui n'est nulle part indiqué avec autant de force: l'absence de liaison entre les hommes – leur solitude – quand il s'agirait de se mettre à plusieurs pour repousser le malheur aux aguets. Là encore, anarchie: chacun tire de son côté, les mains se désunissent, Iphigénie repousse la dernière main qui lui est tendue ...

Toute réussite humaine est guettée par le désastre. Cette hostilité du monde à l'égard du bonheur, un chœur d'*Iphigénie* l'appelle, reprenant une vieille expression du langage religieux, *θεῶν φθόνος* – la colère des dieux. Cette «colère jalouse» ne semble pas signifier autre chose pour Euripide, si l'on s'en réfère à l'action de la

pièce et malgré ce mot de «dieux», que l'obscure menace suspendue sur toute existence heureuse, et surtout sur la plus riche de promesses.

Or, dans ce même passage[17]), la pensée du poète s'élance nostalgiquement vers un état oublié ou chimérique de la société, où les hommes, renonçant à l'anarchie pour unir leurs efforts en un «combat commun», esquiveraient le coup de la fureur mortelle qui les guette. Hélas! dans le monde tel qu'il va, tel que le mythe d'Iphigénie le révèle au poète, les hommes se montrent incapables de constituer ce front commun pour sauver l'un des leurs. C'est parce qu'ils y manquent que sur Iphigénie – elle-même transfuge – s'abat «la haine des dieux».

Φθόνος θεῶν ... Comment les hommes soutiendraient-ils contre ce maléfice le combat commun ? L'Ennemi est dans la place. Le *φθόνος θεῶν*, ce n'est pas seulement le nom qu'ils ont donné au visage méchant de l'univers, c'est celui qui conviendrait à la démence de leur cœur, à sa foncière inaptitude au bonheur.

Tout est sombre et insaisissable autour de l'homme, tout est en lui obscur et fuyant. Dans ces ténèbres où il se débat confusément, il lui est arrivé de compter, pour échapper à la prise du Mal, sur le concours de ses frères, sur la machine qu'il appelle société. Le *κοινὸς ἀγών* y fait allusion[18]). Cette machine ne pourrait-elle le protéger contre quelques-uns des coups sournois que lui réserve l'univers en même temps que contre sa naturelle sottise ? Il ne l'a d'ailleurs inventée que pour cela ... Mais il faut qu'il y ait, dans cette fameuse invention, quelque chose de détraqué, puisque c'est pour le «salut commun» qu'Iphigénie doit mourir ...

Distraction des dieux, égarement du cœur, traîtrise du hasard – le destin d'Iphigénie est fait de cette ombre amassée ...

Mais la poésie, dans la nuit du tragique, apporte sa lumière, et fait naître le plaisir avec les larmes ...

II

La poésie recrée le monde ... Elle réenfante pour nous la vie, telle que nous l'avions vaguement entrevue, mais plus claire, simplifiée, et cependant éclairée dans ses profondeurs. Elle en fait apparaître la beauté.

L'un des moyens dont dispose à cet effet la poésie tragique est l'invention de personnages qu'elle engage dans un combat contre la Nécessité. Ces personnages, par la fascination qu'ils exercent sur nous, par l'adhésion qu'ils nous arrachent, deviennent à nos yeux des images de notre destinée et comme d'autres nous-mêmes. Ils nous «possèdent» et, non par des arguments, mais par l'autorité de leur personne physique et morale[19]), nous convainquent que la vie que nous vivons en eux, blessée de toutes les plaies et vouée à la mort, n'en est pas moins une aventure exaltante – plus que cela: la plénitude de l'être.

Cependant cette identification du moi et du personnage, cette libération du moi

---

[17]) 1096 s.
[18]) Et le mot *νόμων*, dans le même passage (1095).
[19]) De là l'importance des acteurs.

en autrui ne peuvent s'opérer que fondées sur toutes les ressources du verbe: les images, les sons et les rythmes – instruments premiers de la fascination poétique. Là est l'invention poétique par excellence. L'écrivain français qui soutenait que la prose est capable d'exprimer tout ce que dit la poésie, mais que l'inverse n'est pas vrai, niait, dans son principe, l'opération poétique. C'était au XVIIIe siècle. Notre temps a rappelé avec force que la poésie est en premier lieu magie verbale. Gide, récemment, prenait à son compte et commentait une définition que Banville a donnée de la poésie: «cette magie, qui consiste à éveiller des sensations à l'aide d'une combinaison de sons (...) cette sorcellerie grâce à laquelle des idées nous sont nécessairement communiquées, et d'une manière certaine, par des mots qui cependant ne les expriment pas[20]).»

Si cette définition, qui s'est voulue paradoxale, devait être prise à la lettre et valait pour la poésie antique, si notamment le pouvoir de suggestion du mot résidait tout entier dans le son, il faut avouer qu'il deviendrait absurde de s'occuper de la poésie d'une langue morte – c'est-à-dire d'une langue qui ne parle plus guère qu'à nos yeux, par le caractère d'imprimerie, qui ne retentit pas à nos oreilles, n'est pas engendrée par notre larynx. (Et que dire des rythmes, péniblement retrouvés par une douteuse supputation de la combinaison des longues et des brèves, jamais directement éprouvés comme la pulsation du sang dans nos artères!)

Mais le mot n'est pas tout entier dans le son. Les mots désignent des choses, des manières d'être, des personnes, des actions. La présence, dans *Iphigénie*, d'un certain nombre de choses qu'on n'y attendait pas, de choses qui reviennent avec insistance et s'imposent à l'esprit, par leur retour, à la façon d'un thème musical, peut nous aider à entrer à demi dans le mouvement poétique qui traverse l'œuvre et lui donne sa figure.

C'est dans les parties lyriques de la tragédie, dans les chœurs, dans la monodie d'Iphigénie, dans le commos, que ces éléments poétiques sont pour nous le plus facilement discernables. Ils sont ici plus libres, plus détachés de l'action et de la psychologie, plus gratuits. Le choix qu'en fait le poète est dès lors plus significatif de son intention poétique.

On a beaucoup médit des chœurs d'Euripide, parfois avec raison, très souvent à tort, il me semble. On admet volontiers que les parties lyriques sont, dans son œuvre, artificiellement cousues au drame, qu'elles ne sont plus qu'intermèdes, qu'elles développent des thèmes convenus, se complaisent à des tableaux de genre, à la façon alexandrine, racontent des «histoires» sans lien étroit avec le drame, en un mot qu'elles restent extérieures à la tragédie, dont elles ne font guère que ralentir le mouvement. On va jusqu'à penser qu'il serait possible de laisser tomber ces agréables arabesques sans nuire à l'architecture de la plupart des drames d'Euripide, sans en altérer la signification.

Le cas d'*Iphigénie* est fort intéressant à examiner de cet angle, précisément parce que c'est un cas limite, une des œuvres du poète où le chœur paraît le plus

[20]) *Poésie 41*, N° 3, p. 4.

détaché du drame. On n'a pas manqué de remarquer à ce propos que le personnage du chœur – des jeunes filles de Chalcis – est *étranger* au pays de l'héroïne, attiré sur le lieu de l'action par la simple curiosité, qu'il ne peut donc participer étroitement au drame, mais seulement l'encombrer de descriptions et de récits. (Ces «étrangères» sont cependant des Grecques et surtout des jeunes filles comme Iphigénie. En faut-il davantage pour que les touche le sacrifice à la patrie d'une fille par son père? Exige-t-on la bourgeoisie d'Argos?)

Il n'y a pas à contester que les parties lyriques d'*Iphigénie* ne sont pas liées au drame de la même façon que dans une tragédie d'Eschyle (encore que le chœur des Océanides ...). Admettons même qu'on pourrait les supprimer toutes, y compris la monodie et le commos, sans que le drame ait rien perdu de la solidité de sa structure. Le spectateur moderne jugera peut-être qu'il a gagné en densité et en vitesse. Mais qui ne voit que la tragédie, ainsi dépouillée de sa parure lyrique, gardât-elle toute sa force dramatique, *prend un tout autre sens*, se situe à une distance infinie du *poème* qu'Euripide a voulu écrire, est coupée de l'ordre de beauté où il a voulu nous installer. De même, privé de sa décoration sculpturale, le Parthénon garde toute sa solidité architecturale, reste justifié selon les lois de l'équilibre et de la géométrie. Mais conserve-t-il la même signification esthétique? N'a-t-il pas acquis une beauté d'un autre ordre, plus sèche et peut-être plus inhumaine?

L'*Iphigénie* qu'Euripide a conçue réclame impérieusement de recevoir, entre les cinq actes où se heurtent les hommes et les événements, aux articulations de ce conflit si bien ajusté, cette floraison lyrique, ces nappes de poésie qui, dans leur beauté douloureuse, font un contraste saisissant avec le tumulte de plaintes, de reproches, de querelles qui emplit le drame proprement dit, et en convulse le visage.

Qu'y a-t-il donc dans ces stations lyriques? Il serait aisé d'établir entre le contenu des chœurs et les scènes dramatiques qui les précèdent ou les suivent un lien logique, celui d'un commentaire au texte qu'il éclaircit. Tantôt le chœur explique la situation dramatique en remontant à son origine: il évoque le rapt d'Hélène ou le jugement de Paris en marge des scènes où les derniers effets de ce rapt ou de ce jugement, combinés avec les passions des personnages, pèsent sur leurs décisions et les acculent à une impasse[21]). Tantôt le chœur présente dans une vive lumière un personnage destiné à jouer dans le drame un rôle décisif[22]). Tantôt il donne du drame un commentaire pathétique, en opposant le sort d'Iphigénie, fiancée dérisoire, à celui de Thétis, épouse fêtée et mère glorieuse[23]). Tantôt encore il explicite le sens du destin d'Iphigénie ou il proclame l'efficacité de son sacrifice[24]).

Rien de déplacé ni de superflu dans ce commentaire. Nul bavardage[25]). Aucune

---

[21]) Parodos: strophe; premier stasimon: épode; second stasimon: antistrophe, épode.
[22]) Achille, soit dans la parodos, soit dans le troisième stasimon.
[23]) Troisième stasimon.
[24]) Troisième stasimon: fin de l'épode; chœur 1475 ss.
[25]) A la suite de Hermann et d'autres, je tiens les vers 231–302 de la parodos pour une interpolation.

action du chœur sur la marche de l'événement, mais une étroite relation explicative entre le thème lyrique choisi et la situation dramatique où se trouvent présentement les personnages.

Les thèmes des chœurs – s'il faut faire court – se ramènent à deux: l'amour et la mort.

C'est, par exemple, au premier stasimon, en une strophe qui se termine par une prière à Cypris, l'amour qui tantôt embellit nos vies et tantôt les ravage[26]). C'est, dans la brillante épode du même stasimon, l'image du berger emporté par l'amour loin de ses blancs troupeaux et conquérant Hélène, au seuil de son palais incrusté d'ivoire, dans le choc d'un regard échangé[27]). C'est le thème de l'amour nuptial, dans le chœur des noces de Thétis, le troisième stasimon – amour refusé à Iphigénie, ainsi que le développe la première partie de l'épode[28]). L'image du berger de l'Ida revient encore dans l'évocation du jugement des trois déesses, au cours de la monodie d'Iphigénie[29]). D'autre part, le thème de la mort emplit de visions sanglantes tout le second stasimon, où règne Arès[30]). En outre le thème de la guerre et de la mort qu'elle engendre est lié au thème de l'amour, soit dans ce second stasimon, soit dans le premier, soit dans la parodos, sans parler de la monodie d'Iphigénie: la mort de la fille du roi est en effet donnée par les parties lyriques comme la première des morts produites par les amours d'Hélène[31]); la mort est présentée, dans le troisième stasimon, comme ce qu'Iphigénie reçoit du sort en lieu et place de l'amour[32]).

Tels sont les deux thèmes lyriques dominants. Telle est leur liaison.

Mais ces deux thèmes de l'amour et de la mort, et cette même liaison, ont également leur place dans les scènes dramatiques. Les personnages reviennent plus d'une fois aux amours d'Hélène pour y dénoncer l'origine de la guerre et le principe de la mort d'Iphigénie[33]). De sorte qu'il n'y aurait rien de nouveau dans les parties lyriques par rapport aux dramatiques, et que les chœurs ne constitueraient qu'une sorte de double emploi qui alourdirait en effet le drame – s'il n'y avait justement dans le lyrisme ce qu'il faut appeler la *poésie:* un ton qui éveille en nous, à l'occasion de thèmes qui peuvent être identiques, une émotion entièrement différente.

Quand les personnages du drame en effet touchent aux thèmes que j'ai dit, c'est pour montrer ou l'absurdité ou la nécessité qu'il y a à échanger Iphigénie contre Hélène, à faire la guerre pour une mauvaise femme. Et c'est toujours avec colère, avec aigreur, avec désespoir, et dans la forme la plus incisive et la plus

---

[26]) 543 ss.
[27]) 573 ss.
[28]) 1036 ss., puis 1080 ss.
[29]) 1284 ss.
[30]) 751 ss.
[31]) Voir cette liaison 773–783; 793 (*διὰ σέ*); 583–588 (cf. *ὅθεν ἔριν ἔριν Ἑλλάδα*); 171–184; 1315–1318; 1334–1335.
[32]) Le bandeau de la victime (1080) remplace la parure de noces (1087). Des assonances – – *καλλικόμαν, νυμφόκομον* – soulignent le contraste.
[33]) Notamment: Agamemnon 71 ss., 396 ss., 467 s.; Ménélas 487 s., 494; Clytemnestre 1166 ss.; Iphigénie 1236 s., 1418 s.

dépouillée, que sont présentés, dans le drame, l'amour d'Hélène et la mort d'Iphigénie qui en résulte.

Dans les parties lyriques en revanche, l'amour et la mort ne s'offrent jamais à nous qu'entourés d'un cortège d'images qui les baignent d'une sorte de halo. Le thème n'est plus nu: une aura poétique en émane, qui lui retire la faculté de nous blesser, le pouvoir de nous jeter dans la tristesse ou dans la crainte, et nous incline au contraire à la joie. Ces images sont en très grand nombre des images empruntées à la vie de la nature, des images tirées des arts plastiques ou de la musique, des images de divinités. Toujours des images de choses et d'êtres beaux et radieux. En sorte que l'amour et la mort paraissent maintenant participer à cette beauté du monde sensible à laquelle le poète les lie.

Ils s'imprègnent, ils se revêtent, dans ces chants, de la beauté de l'herbe neuve et des prairies, des arbres et des fleurs, des rivières et des sources, des montagnes neigeuses ou boisées, des vallons, des chevaux, des bêtes des champs, des oiseaux, de la lumière du ciel et du soleil[34]). Ils sont mêlés à des appels de pâtres, à des airs de pipeau, de flûte et de cithare, à des chants de noces, à des danses dont le rythme s'imprime dans le sol ou tournoie sur le sable clair[35]). Ils resplendissent de l'éclat de l'or et de l'ivoire[36]), du prestige du nom des héros, de la gloire des dieux[37]). Ils ont la séduction de la chevelure de la femme[38]) ... Maintenant la flèche d'Eros est dite une double flèche de grâces, parce qu'elle comble de joies les vies qu'elle ravage[39]). Hélène n'est plus seulement la pire des épouses: elle est fille de Zeus, fille du cygne, elle est la sœur des célestes Gémeaux[40]). Quand les Phrygiens, debout sur le rempart, voient venir à eux la guerre et la mort, c'est sous la forme d'un dieu à la fois monstrueux et splendide, Arès qui monte de la mer dans l'étincellement du bronze[41]). Et quand s'effondrent les tours de Pergame, quand ses fils gisent sur le sol, la tête tranchée, la gorge ouverte, il reste pour pleurer sur les ruines de la patrie de belles filles parées d'or[42]).

On voit à quelle opération magique on assiste dans les parties lyriques de cette tragédie. Le poète prend ces mêmes dures réalités du cœur et du destin de l'homme qui sont la matière de son drame, que les personnages incarnent ou dénoncent comme des choses terribles, douloureuses, et sur lesquelles ils s'expriment dans le style le plus dépouillé d'ornement, un style sec et parfois brutal, traitant Hélène de femme vicieuse, parlant du couteau avec lequel on égorgera Iphigénie, s'accusant

[34]) Quelques références: 1058, 1296 ss., 759, 751 s., 179, 1294 s., 1284 s., 1046 s., 220 ss., 575, 579, 795, 1081 ss., 1292, 1281 s.

[35]) 1085 s., 576 s., 1036 ss., 1079, 1042 s., 1054 ss.

[36]) 1051, 1071, 582 etc.

[37]) Les noms de héros sont nombreux. Parmi les dieux, Aphrodite, Zeus, Héra, Pallas, Héphestos, Apollon, etc. ... Il faudrait aussi mentionner de beaux noms de lieu: *Ἀρεθούσας, Σαλαμῖνος κτλ.*

[38]) 758 et *passim.*

[39]) 548 s.

[40]) 781, 793, 768 s.

[41]) 761 ss.

[42]) 773 ss. – Dans tout ce relevé des images, je n'ai pas tenu compte des vers 231–302 de la parodos, interpolés.

mutuellement de fourberie, de folie, d'assassinat, de lâcheté. Ce sont ces mêmes réalités, cette même détestable Hélène, ce même coutelas qui doit ouvrir la gorge d'une enfant, toujours l'amour et la mort, que le poète maintenant plonge dans une eau de soie et d'or, dans un bain de couleurs, de formes et de sons qui enchantent l'esprit. Un enchantement qui, par la forme versifiée, parfois par la répétition des mots et le jeu des assonances radicales prend l'allure d'une incantation[43]). De cette opération la réalité sort non pas du tout altérée, déformée, non pas défigurée, mais transfigurée. Elle ne perd aucun des caractères qui la faisaient ce qu'elle était; elle acquiert une propriété nouvelle: elle dégage des rayons. Elle n'est ni moins cruelle ni moins douloureuse. Mais la douleur qu'elle nous inflige est maintenant une douleur poétique, c'est-à-dire une *douleur qui ne fait plus mal*, une douleur qui nous ravit, une délicieuse douleur.

Telle est l'opération poétique qui apparaît ici dans sa pureté: la transmutation, par la vertu des images et des sons[44]), par l'attouchement de la beauté, de notre douleur en plaisir.

Ces réflexions sont banales. Elles ne font que rappeler la fonction essentielle du lyrisme dans la tragédie grecque. Est-il inutile de les fonder sur le cas d'*Iphigénie*? On souhaiterait contribuer à montrer, par cet exemple tiré du théâtre d'Euripide, que le plus réaliste des tragiques, le plus tragique, disait Aristote, celui dont la vue du monde est la plus désolée, celui qui pense de la nature humaine le plus de mal, qui voue la plupart de ses héros, et les plus attachants, aux pires désastres, ne s'en efforce pas moins et peut-être d'autant plus, en tout cas beaucoup plus qu'on ne l'a dit souvent, d'équilibrer, par l'abondance et l'éclat du lyrisme, ce réalisme et ce tragique, cette connaissance pessimiste de l'univers et du cœur de l'homme, nous restituant par là, dans l'amour de la beauté du monde, la sérénité et la joie qui sont la fin du spectacle tragique.

Au reste, la poésie, telle que je l'ai définie, n'est pas, dans *Iphigénie à Aulis*, cantonnée dans les parties lyriques et comme exilée du drame. Elle est toute mêlée à la structure intime du personnage de l'héroïne, élément important d'une composition indissoluble. En Iphigénie, le tragique et le poétique, conçus comme les agents complémentaires du plaisir tragique, se pénètrent intimement. Il faut tenter de saisir intacte l'image d'Iphigénie, sans dissocier les deux forces contraires que le poète, dans l'acte de la création, y a engagées l'une dans l'autre. Tenter de voir Iphigénie dans la simplicité du cœur, dans le mouvement de notre plaisir, telle que sur la scène du théâtre pour laquelle elle a été créée.

Iphigénie est une adolescente, presque une enfant – mais une enfant que nous sentons au bord même de l'épanouissement, gonflée de joie, d'ardeur de vivre, prête d'un coup à la plénitude de la femme.

[43]) Noter *'Ιδαῖος 'Ιδαῖος ἐλέγετ' ἐλέγετ'* (1289 s.), *πικρὰν πικράν ... δυσελέναν* (1315 s.) et aussi *βουσὶ βουκόλον* (1292), *ἀνοσίοισιν ἀνοσίου* (1318).

[44]) Je ne puis, dans cette étude, toucher à la musique des mots et pas davantage aux rythmes. Il est clair que leur importance est grande dans cette élaboration poétique.

Elle entre. Elle a des gestes et des exclamations de petite fille. Elle se jette dans les bras de son père. Elle lui pose des questions d'écolière: «Où est-ce, père, le pays des Phrygiens ?[45])...» Elle est gaie, elle s'échapperait volontiers en extravagances[46]), pour dérider ce père si sombre aujourd'hui ... Elle demande à être du voyage. Elle demande à danser avec ses amies autour de l'autel! ...

Mais rien de sa gaîté, rien de sa tendresse ne force l'entretien. Elle s'en étonne ... Scène très difficile à mémoriser, disent les acteurs: les deux rôles ne se répondent pas.

C'est bien cela. Iphigénie porte en elle et offre à son père un monde de joie et de jeunesse, le même qu'elle lui offrait tous les jours de leur tendre commerce et plus riche encore. Elle se sent promise au bonheur. Davantage: elle est heureuse par nature, vouée par surcroît à quelque plus grande félicité. Elle devine qu'on va la marier. Sa vocation est d'être femme et mère, aussi absolument qu'elle est fille. Cette vocation, toute jeune qu'elle soit, elle la reçoit dans sa plénitude ... Cependant, ce monde de joie et d'amour ne coïncide pas avec le monde où présentement vit son père, avec le monde d'horreur qu'il lui prépare, le monde tel qu'il est désormais fixé pour elle. Son destin barre sa vocation.

Pour nous, spectateurs, dans l'éloignement de ces deux personnages qui s'aiment et qui, ce jour-là ne se peuvent aucunement rejoindre, séparés par un grand espace, l'unité du monde est brisée. Dans le tragique de ces quarante brèves répliques, chacune lancée dans le vide: rien de moins ... Pourtant, la force persuasive dont dispose cette enfant est si grande, le secret qu'elle nous tend et dont le sens nous fuit encore nous paraît si précieux qu'au bord du désespoir où la scène nous a conduits nous n'en laissons pas échapper l'insaisissable message. Même après le départ d'Iphigénie, retombant au triste jeu des mensonges et des querelles qui font le train de l'action, nous entendons encore en nous chacune des paroles naïves et tendres qu'elle a dites, comme un chant qui nous ravit.

... Là voici soudain face à face avec la mort. Elle apprend que son père veut la tuer ... On est surpris par l'intensité des accents que la douleur arrache à cette âme inexperte. Sous l'effet de l'épreuve, l'adolescente d'un coup est devenue femme. Sa voix a changé de registre. Une âpre violence, une résistance farouche se déchaînent dans ce tendre cœur, qui n'a connu jusqu'ici que les facilités du bonheur. A tout prix cette enfant veut vivre: elle veut garder son corps[47]), elle veut continuer de voir la lumière, non disparaître dans le noir de la terre. A tout prix, même au prix de l'infamie. Elle ose crier qu'elle préfère une vie misérable – une vie de honte[48]) – à une mort glorieuse. Elle insulte les héros: « Quiconque souhaite mourir est fou.» Elle sait amèrement que «pour les morts il n'y a plus rien[49])».

Aucune philosophie dans ces déclarations. Iphigénie n'est pas la fille d'un siècle incroyant, d'un Euripide athée. C'est la révolte immédiate de la nature qui parle

---

[45]) 662.
[46]) *ἀσύνετα* (654).
[47]) Cf. 1217.
[48]) *κακῶς ζῆν* opposé à *καλῶς θανεῖν* implique l'idée du déshonneur (1252).
[49]) 1251.

en elle, la révolte de la chair et du sang contre la mort, la même qui s'exprime dans tel passage de l'Iliade.

Cependant à cette violence extrême se mêlent des touches d'une rare douceur. «La première, je t'ai appelé père ... La première, sur tes genoux, je t'ai donné et j'ai reçu de toi de tendres caresses. Et tu me disais ... Et je te répondais[50]) ...» Enlacés au mouvement de la révolte, ces lents rappels d'une tendresse partagée et sans égale s'insinuent et cheminent en nous avec un étrange pouvoir de séduction. De tels traits, certes, contribuent à rendre la supplication plus déchirante. Leur douceur est cruelle et nous inspire une profonde horreur de la mort, de la mort de cet être-là, qui s'ouvrait si délicieusement à la vie. Mais, du même coup, nous savourons goutte à goutte une douceur si exquise: lentement elle nous ensorcelle. Déjà la douleur en nous incline vers une autre pente. Ce n'est pas un hasard si le poète a mis en tête de cette plainte le nom d'un poète magicien, Orphée. Quoiqu'Iphigénie, qui reste encore plongée dans l'abîme, pense le contraire, c'est bien la voix d'Orphée qui lentement monte en elle, la voix qui charmait à son gré les rochers comme le cœur des hommes – la voix de la poésie.

Agamemnon repousse la supplication de sa fille. Alors la voix éclate, le chant monte. Ici se place la monodie, au point le plus sombre du drame. Ici va s'opérer, bien avant le sacrifice volontaire, sur le plan poétique et non sur le plan moral, la libération de notre douleur (je ne dis pas de la sienne), l'épanouissement de notre douleur en joie.

Iphigénie traverse en cet instant les ténèbres les plus épaisses qu'elle doive connaître – les ténèbres de la solitude, parfaite image de la mort. Plus que jamais sont insaisissables les dieux, les circonstances et les hommes. Elle tend les mains en vains signaux vers des présences fuyantes. Pourquoi Zeus ? pourquoi Hélène ? pourquoi ce père aimé qui l'abandonne ? La solitude et l'amertume – le désespoir – imprègnent ce texte. Les mots qui les expriment y règnent et semblent emporter Iphigénie dans leur flot[51]). Un mot très lourd pèse de tout son poids sur les derniers vers: *τὸ χρεών*. Iphigénie est engagée dans le combat de la Nécessité.

Cependant, au sein de cette agonie, un paysage s'est levé. Il n'en est pas de plus radieux dans le poème d'Euripide. A l'horizon de cette âme meurtrie apparaissent les cimes de l'Ida et leur combes enneigées, et le tendre nouveau-né exposé loin de sa mère, et le berger menant ses bœufs au clair torrent, dans le pâturage fleuri d'églantines et de jacinthes sauvages. Elles s'avancent, cueillant des fleurs, les trois orgueilleuses filles du Ciel, chacune fière de son privilège, le désir et la lance et le lit de Zeus; elles viennent s'offrir au jugement de la beauté, au jeu qui fait la mort d'une pauvre fille d'Argos.

Iphigénie retombe à son angoisse. Mais, dans ce cœur assez fier pour dévisager la mort, déjà un détachement s'opère, comme à son insu, au plus fort de la douleur.

---

[50]) Je ne cite pas en entier ce passage qu'on sait par cœur: 1220–1230.

[51]) *ἔρημον ... πικρὰν πικράν ... λύπαν ... ἀνάγκαν ... πολύμοχθον ... πολύμοχθον ... δύσποτμον ... πάθεα ... ἄχεα ...*

Ses yeux se sont fixés, au delà de la nuit qui l'attend, sur cette région d'immortelle beauté, dont la contemplation, comblant l'âme de joie, lui enseigne un nouveau courage.

Encore un peu et, rompant la dernière attache, elle donne sa vie à la Grèce, elle laisse entre les mains de ceux qu'elle aime le gage le plus précieux qu'elle croyait posséder de son bonheur – son corps.

Δίδωμι σῶμα τοὐμὸν Ἑλλάδι[52]) ... Gardons-nous d'interpréter le mot comme un cri d'exaltation arraché, par je ne sais quelle moderne fièvre nationale, à une Iphigénie désorientée et discontinue. On sait qu'Aristote a blâmé le revirement de la jeune fille: il juge le caractère «inconstant» et affirme que la vierge suppliante «ne ressemble en rien[53])» à celle qui se dévoue. Le logicien se trompe. De l'Iphigénie désespérée à l'Iphigénie héroïque, nulle rupture de la personne, mais un épanouissement. La même tendre Iphigénie, mais trempée par l'épreuve de la mort traversée.

L'enfant prête à dire des folies pour dérider son père, et qui, les bras autour de son cou, lui rappelle avec des larmes leur mutuelle tendresse, l'adolescente qui, de toute sa révolte, s'attache à l'existence, pour pouvoir connaître un jour la joie d'être épouse et mère – c'est le même cœur ardent, le cœur brûlant qui se donne à la Grèce. Car la Grèce c'est d'abord ceux qu'elle aime, c'est ce père trop faible, cette mère futile, ce frère qui doit régner un jour, ce fiancé entrevu. Ils sont là tout proches d'elle, présences à demi fermées, mais qu'elle anime en elle de sa ferveur. Et la Grèce, c'est encore, au delà d'eux, ce peuple de femmes menacées, ces épouses à leurs foyers dont il faut assurer la vie paisible[54]) – cette vie heureuse qu'elle avait rêvée pour elle-même. Et aussi, cette foule de soldats et de marins[55]) qui vont affronter la mort pour la sécurité des femmes grecques. La Grèce d'Iphigénie: non une «entité abstraite»[56]), mais une Grèce de chair et de sang. Des frères par milliers, des sœurs par milliers, voilà la patrie à laquelle elle ouvre son cœur affamé de tendresse. Avec la jeunesse qui l'entoure, elle s'engage.

La même Iphigénie, et qui se donne avec la même passion qu'elle mettait à se refuser. Le même élan, le même goût de l'absolu, qui deux fois la porte aux extrêmes, à la vie à tout prix, à la mort sans compter. Flux et reflux de la révolte et du sacrifice. Mais, la seconde fois, la passion, sans rien perdre de sa tension, sait accepter d'être dirigée vers un objet que l'esprit a choisi. Toute nourrie, par l'épreuve, de sagesse conquise, Iphigénie est maintenant maîtresse de la haute flamme qui brûle en elle, comme elle l'est de son destin. Son sacrifice n'a rien de commun avec l'égarement de la fièvre: il ne la détourne pas d'elle-même, il n'altère rien en elle, il l'achève. Il est l'acte décisif où l'engagent conjointement sa passion native et sa raison éprouvée.

Aussi, le sentiment de malaise que nous serions tentés d'éprouver (si le mouve-

---

[52]) 1397.
[53]) *ἀνωμάλου* et *οὐδὲν γὰρ ἔοικεν* (*Poétique*, 1454[a]).
[54]) *τάς τε μελλούσας γυναῖκας ... ὀλβίας ἐξ Ἑλλάδος* (1380 s.).
[55]) *μυρίοι μὲν ἄνδρες ... μυρίοι δ' ἔρετμ' ἔχοντες* (1387 s.).
[56]) Cf., sur ce passage, Rivier, *op. cit.*, p. 86.

ment poétique n'entraînait tout dans son cours) en face de cette vie sacrifiée à une cause que nous jugions absurde et que nous savions exploitée par la politique, ce sentiment, si net chaque fois que nous entendons Agamemnon ou les autres parler de guerre et de sacrifice, dès que parle Iphigénie, s'évanouit. Euripide, cet esprit si plein de réticences, si soupçonneux à l'égard de l'héroïsme et de ses mobiles, est-il donc ici pris à son tour au mensonge des mots? Pour expliquer que nous ne percevions en lui, à travers le langage qu'il prête à Iphigénie, aucune résistance, aucune arrière-pensée, ce n'est pas assez de dire que le sacrifice, quelques complicités suspectes qu'il ait trouvées autour de la jeune fille, brûle en elle d'une flamme trop pure pour ne pas nous gagner. Ce qu'il faut dire, c'est qu'en un sens il n'y a plus de sacrifice.

Plus de perte, mais un gain sans prix. Plus de laideur ni de souffrance, mais un éclat, une sérénité incorruptibles. Toute la fin du drame, dès le moment où Iphigénie prend sa décision[57]), nous impose cette certitude qu'elle est en possession du bien auquel elle a toujours tendu, que sa destinée a trouvé son plus exact accomplissement. L'avenir qu'elle rêvait – le mariage, la maternité – est dépassé. (Quelle distance entre ce qu'elle tient entre ses mains et le bonheur vulgaire dont Clytemnestre, dans sa béate satisfaction d'elle-même, semblait lui proposer l'exemple!) Si elle a écarté d'elle la joie d'être femme et mère, elle n'a cependant renoncé à rien de ce que son cœur exigeait de la vie. Elle voit seulement s'ouvrir pour elle une autre voie, brusque et brutale, qui va l'inscrire, telle qu'elle est, avec ce même cœur, cette même ardeur de vivre, dans une durée immortelle. C'est pourquoi elle peut dire de son acte et de ses fruits, avec l'accent non de la résignation mais du triomphe: «Ce sont mes enfants, mes noces, ma gloire[58]).» Sa vie se fixe soudain en une source de bontés qui ne tariront jamais: elle est la bienfaitrice de tout un peuple, là est son bonheur[59]). Elle donne son corps et son souffle: mais sa vie, elle ne s'en sépare pas, elle l'accomplit.

Et s'il fallait une preuve saisissante et comme tangible qu'elle ne peut subir, quoi qu'il lui arrive désormais, qu'elle soit ou non miraculée, aucun dommage, regardons-la, durant les quelques instants qui lui restent avant le couteau, dans la scène de ses adieux à Achille, à sa mère, à ses compagnes, cueillir d'en haut – de la hauteur où son choix désormais la situe – toutes les joies que peut offrir à une femme l'existence *terrestre*, et qu'elle attendait. Achille lui offre de la conduire à son foyer: elle peut renoncer à être jamais épouse, elle l'a été. Clytemnestre ne la comprend pas: mais voici qu'elle devient la mère de sa mère et la console. Et la mère de ses sœurs, auxquelles elle épargne la tristesse du deuil. La mère du petit Oreste, dont elle veut qu'on fasse un homme, assumant même ici la charge du chef de famille ... Toutes les joies que l'enfant naïve demandait à la vie, elle les rassemble d'un geste sûr.

---

[57]) J'excepte la scène du messager, dont il est douteux qu'elle soit de la main d'Euripide.
[58]) 1399.
[59]) *ὡς εὐτυχοῦσά γ' Ἑλλάδος τ' εὐεργετίς* (1446). Cf. aussi *μακάριον* (1384).

Rien n'est plus frappant, dans ces dernières scènes, que l'autorité de sa personne. Que la lueur que répand sa figure.

Iphigénie maintenant resplendit. L'assurance et la joie éclatent dans ses paroles. Elle chante pour la dernière fois: elle ordonne à ses compagnes d'entonner au moment de sa mort un hymne d'allégresse. Elle se pare pour le sacrifice: elle y met tout le soin qu'on prend à une toilette de fête. Elle répand ses dernières larmes: mais c'est à sa mère qu'elles sont destinées. Elle adresse un adieu au pays de son enfance: un autre séjour, une autre existence lui sont réservés[60]).

En cet instant où elle va lever vers le ciel terrestre son dernier regard, saluer le flambeau solaire et la lumière de Zeus, elle déclare que la terre de Mycènes a fait luire en sa personne un autre flambeau, qu'elle a grandi pour être «la lumière de la Grèce[61])».

La correspondance poétique est étroite entre le mouvement, entre les termes des dernières répliques d'Iphigénie. A *Μυκηναῖαί τ' ἐμαὶ θεράπναι*, séjour de son enfance, répond *ἕτερον ἕτερον αἰῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν*, demeure de son éternité[62]). Et quel lecteur sensible au pouvoir de l'expression verbale n'entendra avec ravissement le mot *φάος*, par lequel Iphigénie se désigne, dans son avant-dernière réplique, résonner comme un écho anticipé des derniers mots qu'elle prononce – *φίλον φάος*[63]) ?

La transfiguration esthétique de l'œuvre est maintenant entière. Soulevant le poids du tragique, Iphigénie nous découvre, au terme de la voie où elle s'est engagée une réalité où son sacrifice rayonne en beauté poétique.

Elle a rejoint les héros du mythe, les présences divines, les fleurs et les étoiles, dont les chants du chœur berçaient en nous l'inquiétude de la mort menaçante. N'a-t-elle pas rejoint Hélène, son ennemie – «la sœur des célestes Gémeaux[64])» ?

Le monde chaotique, le monde désertique qui l'a jetée à la mort, elle le nie et c'est elle qui l'anéantit. Nous savons par elle que ce monde est transitoire et sans valeur, et nous savons aussi qu'il existe un monde de durable beauté, où elle nous entraîne à sa suite – celui où la douleur de vivre et de mourir, contemplée dans le miroir exact de la poésie qui l'inverse, devient enivrantes délices: le monde de la poésie tragique ...

Hélène disait à Hector, dans l'Iliade: «Zeus nous a fait un dur destin afin que des poètes nous chantent dans les générations à venir[65]).»

Le destin d'Iphigénie n'a sans doute pas d'autre sens que de produire le poème d'Euripide. Mais n'est-ce pas assez ?

---

[60]) Cf. 1498 s. et 1507 s.
[61]) 1502.
[62]) Cf. *ibid.*
[63]) 1502 et 1509.
[64]) 768 s.
[65]) VI 357 s.

Die Kunsttheorie von Aristoteles im Rahmen seiner Philosophie

Von *Anna Tumarkin*

Als Schiller nach der langen von philosophischen und ästhetischen Studien ausgefüllten Pause in seinem künstlerischen Schaffen wieder zur dichterischen Praxis überging, schrieb er an W. v. Humboldt: «Ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch *allgemeine reine* Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, alles, was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben» (1796). So spricht der Künstler. Denn wenn dieser daran geht, seine künstlerische Konzeption in ein Kunstwerk umzusetzen, muß die philosophische Besinnung, wie sie gerade bei einem Schiller, und zwar in der Jugend so gut wie in der Reifezeit, seine Konzeption ausgelöst haben mag, bereits hinter ihm liegen. Jetzt braucht er, um sie zur Darstellung zu bringen, die Kunstgriffe des Handwerks. Auch der Kunstkritiker muß zwar die eventuellen philosophischen Voraussetzungen des Künstlers verstehen können, aber seine Kritik hat es nicht mit der wie immer entstandenen und beschaffenen Lebensauffassung des Künstlers zu tun, sondern nur mit der Art, wie dieser sie in seinem Werk zur Darstellung bringt.

Das Interesse des Philosophen aber gilt nicht dem Kunstwerk, nicht dem zu schaffenden, noch dem zu beurteilenden, sondern der Kunst selbst, als Erzeugnis des menschlichen Geistes, der schon an der reinen Kontemplation des Lebens seine Befriedigung findet. Die beiden Verhaltungsweisen, die des Künstlers und die des Kritikers resp. Betrachters der Kunst, in ihrer Bezogenheit aufeinander, das Phänomen der Kunst als einer eigenen Sprache, in welcher der Künstler sagt und der Betrachter versteht, was kein allgemeiner Begriff zu erschöpfen vermag, und was dennoch von allgemeinerer, objektiverer Bedeutung ist als der momentane, zur Mitteilung drängende Zustand eines Künstlers oder die seelische Wirkung des Kunstwerks auf einen einzelnen Betrachter, das ist das philosophische Problem der Kunst: Was will die Kunst sagen, und was kann sie mit ihren Mitteln besser sagen als jedes andere Erzeugnis des menschlichen Geistes? Es ist ein Teil des allgemeinen philosophischen Problems: Was ist überhaupt wert gesagt zu werden, was ist die Wahrheit, die alles geistige Leben sucht, und deren Wesen in einen Begriff zu fassen das Ziel aller Philosophie ist.

Dieses philosophische Teilproblem stellt Aristoteles in seiner Schrift «*περὶ ποιητικῆς*». Der Titel bedeutet nicht «Poetik», wie er gewöhnlich übersetzt wird, sondern eine philosophische Untersuchung «*über die ποιητικὴ τέχνη*», die Kunst

der Dichtung. Daß ein Philosoph von der Größe eines Aristoteles auch von der Dichtung nicht anders sprechen wird als vom Standpunkt seiner Philosophie, können wir von vornherein erwarten. Und in dieser Erwartung werden wir bestärkt, wenn wir bedenken, wieviel Verwirrung die Schrift des Aristoteles, als bloße Poetik aufgefaßt, sowohl in der Geschichte als in der Theorie der Dichtkunst angerichtet hat. Und so ist denn bereits Goethe, von dem eigenen dichterischen Schaffen ausgehend, zu der Überzeugung gekommen, «daß man sich vor allen Dingen mit der philosophischen Denkart des Mannes bekannt machen müßte, um zu begreifen, wie er diese Kunsterscheinung (die Tragödie) angesehen habe; außerdem verwirrt er unser Studium nur, wie denn die moderne Poetik das Alleräußerlichste seiner Lehre nur zu ihrem Verderben anwendet und angewendet hat.»

Zu der gleichen Überzeugung, daß man die Schrift «Über die Dichtkunst» nur verstehen kann aus dem allgemeinen Zusammenhang der Aristotelischen Philosophie, bin auch ich gekommen, da ich aus dem Studium des Gesamtwerkes von Aristoteles den Eindruck gewann, daß sein ganzes Denken nichts anderes ist als eine beständige Auseinandersetzung mit Plato, von dessen Ideenlehre der große philosophische Realist trotz alles inneren Widerstandes nie loskommt[1]).

Zwei prinzipiell verschiedene philosophische Standpunkte, verschiedene Lösungen der ewigen philosophischen Frage, was ist Wahrheit; und daraus sich ergebend zwei verschiedene Beurteilungen des Wahrheitswertes der Kunst. Denn auch Plato hatte bereits vor Aristoteles das philosophische Problem der Kunst aufgeworfen und es vom Standpunkt seiner Philosophie aus beantwortet. Und als Erwiderung darauf läßt sich auch unsere Schrift am besten verstehen: nicht, wie wohl angenommen wird, als ein lückenhaftes und unzuverlässiges Kollegheft, das einer stark eingreifenden Korrektur bedarf, um überhaupt irgendwie verstanden zu werden, sondern als eine planmäßige Untersuchung, so einheitlich und folgerichtig, wie es kaum ein anderes Werk von Aristoteles ist. Und nirgends vielleicht kommt uns der prinzipielle philosophische Gegensatz Aristoteles-Plato in seiner innersten Motivierung so eindringlich zum Bewußtsein, nirgends haben wir so das Gefühl, als wären wir selber anwesend bei der einzigartigen Diskussion der beiden größten griechischen Philosophen, wie bei dieser scheinbar an der Peripherie der Philosophie liegenden Schrift, wenn wir sie Schritt für Schritt mit den entsprechenden Äußerungen von Plato vergleichen.

Die Wahrheit, von der Platos ganzes Denken erfüllt und bewegt ist, ist seine Idee des Guten selbst: es ist sein großer philosophischer Glaube, daß nicht nur der Mensch in seinem selbstlosen Streben nach dem, was gerecht sei, auch selber im gewissen Sinne ein Gerechter und Guter werden könne, und so das *θεῖον* im Menschen, das Sokrates gelehrt und durch sein ganzes Leben als wirklich erwiesen habe, in Erscheinung trete, sondern daß es auch ein Gutes an sich gebe, das nicht nur uns

[1]) Meinen Kollegen *Edouard Tièche* und *Albert Debrunner*, mit denen ich die Schrift des Aristoteles in gemeinsam abgehaltenen Übungen durchinterpretieren und meine Auffassung der Kunsttheorie von Aristoteles bis ins einzelnste besprechen konnte, bin ich für ihre Anregungen vielen Dank schuldig.

so scheint, sondern an sich ist: *ὁ θεός*, der selber gut und Ursache von allem Guten ist; Urgrund und Kriterium aller Wirklichkeit zugleich; das, was macht, daß wir ein Vermögen der Erkenntnis, d. h. eine Vernunft haben, deren Ideen keine bloßen Illusionen sind, und daß die Dinge erkennbar sind, d. h. die Wirklichkeit selbst vernunftgemäß, also auch unseren Ideen entsprechend ist: es ist Platos Glaube an eine Wahrheit, die, als Sein schlechthin und absolutes Maß zugleich, nicht Wirklichkeit und auch nicht bloß Ursache der Wirklichkeit ist, sondern ihr Wesensgrund; nicht Demiurg, bloßer Handwerker, der nach den Ideen eines Einsichtigeren arbeitet, sondern dieser Einsichtigere selbst, der Urheber der Ideen, Füturg.

An dieser philosophischen Wahrheit, an der Idee des Guten selbst, prüft Plato alle bei den Menschen geltenden Werte. Und das ergibt, auf die Kunst angewandt, nicht nur eine Kritik der Idealgestalten der griechischen Dichtung, die das Erbe des griechischen Götterglaubens übernommen hat, ohne sich aber immer ihrer sittlich erzieherischen Aufgabe bewußt zu bleiben; das ergibt vor allem – was für den Philosophen wesentlich ist – eine Kritik der Dichtung und im weiteren der Kunst als solchen, die, an jener Idee des Guten selbst gemessen, als das Dritte von der Wahrheit erscheint: *μίμησις*, bloßes Abbild, Schattenbild der Wirklichkeit, die selber, mit der Wahrheit verglichen, ein Schatten sei; die Dichtung als Schatten vom Schatten. Und da die Wahrheit für Plato die philosophische Idee des Guten an sich bedeutet, erscheint ihm das Spiel der Kunst mit ihren Scheinwerten als bloßer Schatten des ernsten Glaubens an wirkliche Werte, Schatten des griechischen Götterglaubens, der von Anfang an der Erzieher und Gesetzgeber des griechischen Volkes gewesen, selber aber eine Vorstufe des philosophischen Glaubens sei. Die Kunst – ein Schattenreich, das mit seiner alles verklärenden Formschönheit das Urteil des Menschen über die wirklich geltenden und die in Wahrheit gültigen Lebenswerte verwirrt und, statt ihn, wie die Philosophie, über seinen unmittelbar erstrebten Zielen das Gute an sich suchen zu lehren, ihn gewöhnt, sich mit dem bloßen Schein eines Wertes zu begnügen. Daher Platos, des gottbegnadeten Dichters, vernichtende Kritik der Dichtung, die er trotz seiner leidenschaftlichen Liebe zu ihr als das Gegenspiel der Philosophie aus seinem Philosophenstaat ausweist. Platos Urteil über den künstlerischen Schein ist der überzeugendste Ausdruck für seinen Glauben an eine alle Wirklichkeit an Wert und Realität übersteigende Wahrheit.

Und so schließt auch der «Staat», das Hauptwerk von Plato, in dem er seinen philosophischen Glauben an das Gute an sich systematisch begründet, mit jenem Urteil über die Dichtung, die trotz ihrer beglückenden Schönheit vor der Wahrheit des philosophischen Glaubens zu weichen habe. Und zwar trifft hier, im X. Buch des «Staates», Platos Kritik vor allem die Tragödie, d. h. *die* Dichtung, die den Menschen in seiner Abhängigkeit von dem Schicksal *(τύχη)* darstellt, unglücklich und unwillig, wenn dieses Schicksal sein auf die Verbesserung seiner äußeren Lage gerichtetes Tun vereitelt, und durch sein Klagen und Jammern nicht nur den Beifall des gewöhnlichen Theaterpublikums, der *πολλοί, φαῦλοι* erweckend, son-

dern auch die Besten unter den Zuschauern, die wohl wissen, daß all das äußere Geschehen des wahren Eifers eines philosophisch gesinnten Menschen nicht wert und jenes unwillige Verhalten seiner nicht würdig sei zum Mitleiden (*συμπάσχειν*) und damit zur unphilosophischen Haltung dem Schicksal gegenüber verleitend. Denn trotz der Einsicht in das, was des Menschen würdig ist, empfinde der Mensch, wenn er nicht vollendeter Philosoph im wahren Sinne dieses Wortes sei, das natürliche Bedürfnis, seinen Schmerz über die Unbill des Schicksals auszuklagen, und dieses Bedürfnis sei es, was beim Anlaß des Mitleidens mit den klagenden Helden der Tragödie befriedigt werde und dem Mitleidenden und Mitklagenden eine – unphilosophische – Freude bereite.

Wie aber der wahre Philosoph sich dem Schicksal gegenüber verhalten sollte, zeigt Plato in seinem «Phädon», dem philosophischen Gegenstück zu aller tragischen Dichtung: Sokrates, der darin, selbst in den Hades gehend, als ein glückseliger (*εὐδαίμων*), unter göttlicher Fügung stehender Mann erscheint, so daß auch seine bei seinem Tode anwesenden Schüler kein Mitleid mit ihm fühlen können.

Und nun, als Erwiderung auf Platos Beurteilung der tragischen Dichtung, des Aristoteles Schrift über die Dichtkunst. Sie betrifft, so gut wie jenes Urteil von Plato, vor allem die tragische Dichtung, d. h. die Dichtung, die die Macht des Schicksals darstellt, durch welches das wirkliche Verhalten des Menschen bestimmt werde; die Dichtung, welche in diesem Sinne allerdings *μίμησις* des wirklichen Lebens sei: nicht nur überhaupt nachahmend, wie es alle Kunst ist, und zwar – im Unterschied von der bildenden Kunst und der Musik – mit dem Darstellungsmittel aller Dichtung, nicht durch Formen, Farben und Töne, sondern durch die Sprache; auch nicht – im Unterschied von der erzählenden Dichtung – nachahmend in dem engeren Sinne der *μίμησις*, als Verbindung der Sprache mit der mimischen Darstellung; sondern vor allem nachahmend in dem besonderen Sinne, in dem Aristoteles innerhalb des Dramas die Tragödie von der Komödie unterscheidet: die Tragödie uns den Ernst des Schicksals und seine Bedeutung für das wirkliche Leben von allen Dichtarten am eindrücklichsten zum Bewußtsein bringend; und zwar nicht nur, weil sie, wie Plato sagt, die vom Schicksal Getroffenen selber sprechen und in ihren Klagereden und Gebärden ihren schmerzlichen Gefühlen Ausdruck geben läßt, was ja auch Homer, der genialste *μιμητής* des Lebens getan habe, sondern vor allem, weil sie das Schicksal selbst sich vor unseren Augen, in Handlung und Gegenhandlung abspielen und uns so seine Macht unmittelbar erleben läßt: nicht nur im Mitleiden mit denen, die ihren Schmerz nicht beherrschen können, sondern im eigenen Ergriffensein von der Macht, welche die Menschen wirklich leiden läßt, und welcher auch wir uns nicht entziehen können. Denn so gut wie die Personen der Tragödie sind auch wir, die Zuschauer der Tragödie, wirkliche Menschen, denen weder das Mitleid mit fremdem noch die Furcht vor eigenem Schicksal fremd ist.

Als lieblos (*ἄφιλον*) empfindet Aristoteles solche Gleichgültigkeit fremdem Schicksal gegenüber, derer sich im «Phädon» die Schüler des Sokrates dem ster-

benden Philosophen gegenüber rühmen. Und als ein unwirkliches Idealgebilde mußte ihm der Platonische Sokrates selbst erscheinen, der den eigenen Tod weniger fürchtet als den Tod seiner Philosophie.

Denn das war es, was Aristoteles als Philosophen von Plato trennte, daß er die Wahrheit in der Wirklichkeit selbst suchte. Wohl muß ihn Platos großer philosophischer Glaube, dessen Idee eines Guten an sich, als des Urgrundes aller Wirklichkeit und Urbildes aller Werte, in seinen Bann gezogen haben. Was hätte ihn, den geborenen Realisten, sonst so lange in der Schule von Plato festhalten können? Aber schon damals wird er, Platos eigenem Worte folgend, daß der Philosophierende die Wahrheit mehr lieben müsse als den Philosophen, seine kritischen Bedenken gegen die «Ideenlehre», die er sein Leben lang immer von neuem formulieren und begründen sollte, nicht zurückgehalten haben.

Denn wohl ist für den Philosophen vielleicht nichts so beglückend wie dieser Platonische Glaube an ein Gutes an sich, das Urgrund und Urbild aller Wirklichkeit, Sein schlechthin und absolutes Maß zugleich sein soll und so eine eindeutige, alle philosophischen Sonderfragen auf einmal lösende Antwort gibt auf die philosophische Grundfrage nach der Wahrheit: *die* Wahrheit, *Eine* Wahrheit, die der Philosoph, dessen ganzes eigenes Streben sich in ihr vollendet, sich nicht anders denken kann denn als das Gute selbst. Aber ist es nicht eine von der Frage selbst *suggerierte* Antwort? Ist es nicht ein philosophischer Bedürfnisglaube? Ein Postulat der Vernunft, die doch nach einer Wahrheit verlangt, welche der Vernunft gegenüber primär wäre?

Das waren die Fragen, deren Ernst sich auch Plato selbst nicht verschließen konnte, und die zu lösen er in allen seinen auf den «Staat» folgenden Werken immer von neuem unternahm. Seinen großen Schüler aber, in dem der kritisch-analytische Geist stärker war als der synthetisch-konstruktive, bestimmten diese Fragen, dem Idealismus Platos seinen philosophischen Realismus entgegenzuhalten, der, statt aus der Idee heraus die Wirklichkeit zu verstehen und zu beurteilen, in der Wirklichkeit selbst, in dem in ihr herrschenden Gesetz und den in ihr selber wirkenden Zwecken die einzige philosophische Wahrheit suchte. Und lebendig treten uns die Motive dieser philosophischen Umstellung des Aristoteles von der Idee des Guten zu seiner eigenen, philosophisch unvoreingenommenen Betrachtung der Wirklichkeit entgegen aus seiner Theorie der Tragödie.

Darin, daß Plato in der Dichtung eine Nachahmung der Wirklichkeit erblickt, folgt ihm Aristoteles; aber während Plato darauf seine philosophische Kritik aller Dichtung gründet, sucht Aristoteles daraus den Ursprung der wirklichen Dichtung zu erklären. Der dem Menschen angeborene und schon in der Kindheit sich äußernde Nachahmungstrieb sei die natürliche Ursache, durch die sich schon die ersten dichterischen Stegreifversuche erklären lassen. Und wie der Mensch durch eigenes Nachahmen *(μίμησις)* und Deuten fremder Nachahmungen *(μίμημα)* die Wirklichkeit kennenlerne *(τί ἕκαστον)*, so werde die Freude an dieser Erkenntnis des Wirklichen, die nicht nur für den Philosophen, sondern für alle

Menschen das Allersüßeste sei *(ἥδιστον)*, auch die Ursache der weiteren Entwickelung der dichterischen Mimesis. Nur darum könne auch die künstlerische Darstellung von an sich Unerfreulichem allen Menschen Freude bereiten, könne es also auch eine Kunst des Tragischen geben, weil die Kunst uns die Wirklichkeit des Lebens und nicht bloß Forderungen einer über alle Wirklichkeit sich erhebenden Philosophie kennen lehrt.

Und was Plato insbesondere der tragischen Mimesis zum Vorwurf macht, daß sie die handelnden Menschen *(πράττοντας)* in ihrem Kampf mit dem Schicksal und damit auch in ihrer Abhängigkeit vom Schicksal *(τύχη)* darstellt, erscheint dem eine Erkenntnis des wirklichen, und das heißt praktischen Lebens suchenden Aristoteles als der bedeutsame Gehalt der tragischen Mimesis, der allein schon ihr Dasein rechtfertigt. In diesem Sinne definiert er die Tragödie als *μίμησις πράξεως, πράξις* in dem weiteren Sinne alles äußeren Geschehens verstanden, von dem das Glück und Unglück *(εὐδαιμονία* und *κακοδαιμονία)* des menschlichen Lebens nicht unabhängig sei.

Und Darstellung dieses Geschehens in seiner inneren Notwendigkeit, Aufbau der Begebenheiten *(σύστασις πραγμάτων)* als eines in sich geschlossenen, einheitlichen Ursachenzusammenhanges *(δι' ἄλληλα)* ist es, was Aristoteles als tragische Fabel *(μύθος)* bezeichnet, und worin er das Wesen und gleichsam die Seele der Tragödie (*ἀρχὴ καὶ οἷον ψυχὴ τῆς τραγῳδίας* 50 a) erblickt.

Hinter diesem wichtigsten Bestandteil der tragischen Kunst treten für Aristoteles deren übrige Bestandteile, hinter der Darstellung der Handlung tritt die Darstellung der Menschen in ihrem Erkennen und Wollen an Bedeutung zurück: *ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησις ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου* (50 a). Und nur um diese Handlung glaubhaft erscheinen zu lassen, stelle die Tragödie auch die Menschen in der ihnen natürlichen Beschaffenheit *(ποιότης)* dar; also nicht wie sie nach der Forderung Platos sein sollen, sondern wie sie wirklich sind; nicht ihre auf der Idee des Guten ruhende philosophische Gesinnung und nicht ihre nur durch solche Gesinnung gewährleistete vorbildliche Sittlichkeit – was Plato als *διάνοια* und *ἦθος* des Menschen bezeichnete –, sondern – wie Aristoteles diese beiden Platonischen Begriffe umdeutet – das natürliche, auf die Ziele des praktischen Lebens gerichtete Denken und Wollen des wirklichen Menschen.

Denn nicht der Philosoph, der wie der Sokrates des «Phädon» ein vorbildlicher Ausnahmemensch sein soll, unangreifbar für das Schicksal, weil sein wahrer Ernst nicht seinem äußeren Geschick, sondern nur seiner Ideenwelt gilt, ist es, was die wirkliche Tragödie sehen läßt, sondern einzelne Repräsentanten von den vielen, dem Schicksal Unterworfenen, die Plato deswegen für minderwertig hält *(φαύλοι)*, während Aristoteles auch sich selber dazu gerechnet haben mag. Und es ist nicht jene ansteckende Wirkung des fremden Klagens und Jammerns, nicht jenes Mitleiden *(συμπάσχειν)* und jene unbegründete Angst vor der eigenen Bedrohtheit, die Plato als die verderblichste Wirkung der Tragödie beklagt, was nach Aristoteles die Tragödie durch die Darstellung der allgemein menschlichen Abhängigkeit

vom Schicksal bewirkt: es ist in Wahrheit des Mitleids wert und an sich furchtbar, daß der Mensch überhaupt nicht Herr ist über sein Schicksal, sondern es, ohne sich davor sichern zu können, erleiden muß. Daß es überhaupt für den Menschen ein Schicksal gibt, daß er nicht, wie es Plato von der *ψυχή* sagt, ein sich selbst Bewegendes, Selbstbestimmendes, reine Tätigkeit ist – das ist das in Wahrheit des Mitleids Werte und Furchtbare, dessen Mimesis nach Aristoteles die Tragödie sein soll: *μίμησις φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν* (52 a). Das ist des Aristoteles Erwiderung auf Platos Erklärung, daß nichts von all den «menschlichen Dingen», über die der tragische Dichter seine Helden klagen lasse, dadurch auch die Zuschauer zum Mitleiden und zur Überschätzung des Schicksals verleitend, des wahren Ernstes wert sei. Wir glauben die Seele Achills, des Lieblings von Aristoteles, dem Odysseus, der sie aus dem Hades heraufbeschworen hat und sie über Achills Schicksal eines frühzeitigen Todes tröstet – auch im Hades bleibe er Herrscher über die Seelen der Abgeschiedenen – antworten zu hören: «*μὴ δή μοι θάνατόν γε πάραυδα*», «wolle mir doch den Tod nicht ausreden ...»

Worin besteht aber die Kunst, welche die Mimesis von so Furchtbarem, wie es das Schicksal des Menschen ist, zum Quell eines so großen künstlerischen Genusses macht, dem, nach Platos eigenem Geständnis, «auch die besten unter uns», die also von der Philosophie gelernt haben, daß das äußere Geschick des wahren Ernstes des Menschen nicht wert sei, nicht widerstehen können? Das ist das eigentliche Problem der Aristotelischen Kunsttheorie, das Problem, das er mit seiner Definition der Tragödie nicht endgültig gelöst, sondern vorerst aufgestellt hat: die Tragödie ist *μίμησις πράξεως ... δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*. Ich gebe eine Übersetzung, die allerdings bereits eine aus dem Vorausgegangenen sich ergebende Interpretation der Stelle enthält: «Die Tragödie ist die Darstellung des Schicksals, die durch Mitleid und Furcht eine Katharsis solcher Leiden am Schicksal bewirkt.»

Der Katharsisbegriff ist das große Rätsel der Aristotelischen Poetik, dessen bis jetzt versuchte Lösungen sämtlich auf berechtigten Widerspruch gestoßen sind. Ein erneuerter Deutungsversuch mag unter diesen Umständen als ein Wagnis erscheinen. Wie uns aber alle Äußerungen von Aristoteles verständlicher werden im Rahmen seiner allgemeinen philosophischen Auseinandersetzung mit Plato, so versuchen wir in diesem Rahmen auch seinen Katharsisbegriff zu verstehen.

Katharsis ist ein von Plato in der Darstellung seiner Philosophie viel gebrauchter Ausdruck. Vor allem gebraucht er diesen von ihm aus dem Mysterienkult übernommenen Ausdruck in seinem «Phädon» als Bild für das philosophische Streben nach einer reinen, nicht auf die täuschende Wahrnehmung angewiesenen Vernunfterkenntnis, wie sie in dem wirklichen Leben dem Menschen nie ganz zuteil werde und daher von dem Philosophen, als das höchste Ziel alles Philosophierens, in den Hades verlegt werde, zu dem sein ganzes philosophisches Leben eine Vorbereitung sein soll. Wie die körperlichen Reinigungen eine Vorbereitung sind für die Weihen der Mysterien, so denkt sich Sokrates, der sterbende Philosoph, im «Phädon» die

Philosophie als eine geistige Reinigung, durch die er sich vorbereitet auf den Hades oder, wie er auf den Ursprung dieses Wortes anspielend, sagt, den Haides im wahren Sinne dieses Wortes, als das Reich des Unsichtbaren, nur Denkbaren, das Reich der Ideen, deren höchste, die Idee des Guten an sich, dem Philosophen in ihrer vollkommenen Reinheit nach der Loslösung der Seele vom Leib sich zeigen würde. Das wäre die reine Wahrheit, an die der Philosoph nicht aufhören kann zu glauben und die er in all' seinem Philosophieren, seiner philosophischen Reinigung erstrebt. Unter dem Bilde einer philosophischen *κάθαρσις* bringt so Plato seinen philosophischen Glauben an ein Gutes an sich zum Ausdruck, das macht, daß wir ein Vermögen der Erkenntnis haben, und das daher folgerichtiger Weise von diesem unserem Vermögen auch muß erkannt werden können.

Dieser philosophische Glaube an ein Gutes an sich, das nach Plato die Vernunft des Philosophen als die Ursache alles Guten erkennen soll, schließt für diesen jede Härte des Schicksals aus. In seinem Glauben an das Gute an sich ist er über allen Zwang der Wirklichkeit erhaben; es gibt für ihn kein Schicksal mehr.

Aristoteles aber, der aus eigener Erfahrung und aus allgemeiner Erkenntnis des menschlichen Lebens die Macht des Schicksals kennt und nicht, wie Plato, die Augen wegwenden kann von den wirklichen Leiden der Menschheit, stellt daher auch jenen philosophischen Glauben an ein Gutes an sich, der jede Härte und jede Ungerechtigkeit des Schicksals von vornherein ausschließen müßte, in Frage. An dessen Stelle tritt für ihn der dem Menschen natürliche Glaube, daß es trotz aller Härten des Schicksals doch eine in der Wirklichkeit selbst waltende, wenn auch nicht immer für den Menschen sichtbar werdende Gerechtigkeit gibt, ein Glaube, den Aristoteles nicht philosophisch zu rechtfertigen versucht, sondern als Erfahrungstatsache hinnimmt und aus der wirklichen Ohnmacht des Menschen dem Schicksal gegenüber psychologisch verstehen kann. Und der Sieg dieses Glaubens über das Mitleid mit den vom Schicksal getroffenen Personen der Tragödie und über die dadurch geweckte eigene Furcht vor dem Schicksal scheint es mir zu sein, worin Aristoteles die eigentümliche künstlerische Wirkung der Tragödie erblickt (*τὸ τῆς τέχνης ἔργον* 62 b), und was er in bewußter Erwiderung auf Platos Begriff einer philosophischen Katharsis die Katharsis der Tragödie nennt. Und wenn Plato im «Phädon», dieser seiner philosophischen Dichtung, die er der wirklichen Tragödie entgegenhält, die philosophische Katharsis als die Selbstbefreiung der Seele des Philosophen von allen ihr durch die Verbindung mit dem Leibe anhaftenden «Leiden ... von Lust und Furcht und allem Derartigen» preist, so erklärt Aristoteles im bewußten Gegensatz dazu die tragische Katharsis selbst für die eigentümliche Lust, welche die Tragödie dem wirklichen, nicht bloß denkenden, sondern auch fühlenden Menschen bereitet, wenn sie ihn von seinem durchaus begründeten Leiden am Schicksal befreit. Sie muß ihn in Mitleid und Furcht den vollen Ernst des Schicksals fühlen lassen, um ihn empfänglich zu machen für den beglückenden Glauben an ein im Grunde nicht menschenfeindliches Schicksal; in diesem Sinne bewirkt die Tragödie «durch Mitleid und Furcht» eine

Befreiung von diesen allgemein menschlichen, ohne solchen Glauben nicht zu ertragenden Leiden. Noch deutlicher tritt dieser Gedanke in der Betrachtung über die Bindung und Lösung des tragischen Schicksals *(δέσις* und *λύσις)* hervor, die Aristoteles für integrierende Bestandteile jeder Tragödie erklärt: *ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις* (55b). Jede echte Tragödie läßt uns den vollen Ernst des Schicksals fühlen, aber sie versöhnt uns auch irgendwie mit dieser Tragik des Lebens: wie könnte uns sonst eine Dichtung, die durch Darstellung des menschlichen Leidens die schmerzlichen Gefühle von Mitleid und Furcht erweckt, dennoch Freude bereiten, was doch allein die Entstehung und Weiterentwicklung der Tragödie erklären kann. Aber wie jene «Bindung» dann am furchtbarsten erscheint, wenn das dargestellte Schicksal nicht durch bloßen Zufall herbeigeführt wird, sondern sich mit innerer Notwendigkeit aus dem Charakter und dem Handeln des Menschen selbst ergibt *(δι' ἄλληλα)* und dadurch repräsentativ wird für das menschliche Leben überhaupt, so ist auch die «Lösung» der Tragik nach Aristoteles dann am kunstvollsten, wenn sie uns nicht nur mit dem dargestellten Einzelschicksal, sondern mit der Notwendigkeit des Schicksals als solchem versöhnt. Und das soll dann der Fall sein, wenn uns auf der einen Seite durch einen unerwarteten Schicksalsumschlag *(παρὰ δόξαν)*, den die handelnden Personen selbst, ohne zu wissen, was sie tun, mitbewirken, die ganze Ohnmacht des Menschen dem Schicksal gegenüber zum Bewußtsein gebracht wird, während auf der anderen Seite uns der Glaube gelassen wird, daß dieses für den Menschen unberechenbare Schicksal selbst nicht ungerecht zu sein braucht.

Erschütternd der Eindruck einer Wiedererkennung von Menschen, die gegen ihre Nächsten, ohne sie zu erkennen, Furchtbares begangen haben oder im Begriffe waren zu begehen; erschütternd die Erkenntnis, daß der Mensch, wie es beim Ödipus der Fall ist, ohne sein Wissen sich selbst das furchtbarste Schicksal bereiten kann, gegen seine Nächsten Furchtbares begangen zu haben. Am kunstvollsten aber ist nach Aristoteles eine solche Tragödie, in welcher die Wiedererkennung *vor* der furchtbaren Tat, die die handelnden Personen zu begehen im Begriffe sind, stattfindet und daher die Tat unterbleibt. Denn schon die bloße Erwartung der Tat wirke in diesem Falle tragisch, während das Unerträgliche des offenbaren Widerspruchs zwischen dem Wissen und Wollen des Menschen und seinem Tun und Leiden, gegen das unser Gefühl sich sträubt, uns erspart bleibt: die Fabel, die uns die Möglichkeit des Furchtbaren zeigt, ohne es wirklich werden zu lassen, ist tragisch und menschenfreundlich *(φιλάνθρωπον)* zugleich. Als Musterbeispiel einer solchen den Forderungen der tragischen Kunst am meisten entsprechenden Fabel führt Aristoteles die «Iphigenie» von Euripides an, deren *λόγος*, deren allgemeinen objektiven Gehalt er unter Abstraktion von allem Unwesentlichen kurz zusammenfaßt: eine Jungfrau, selber dem blinden Schicksal der Menschenopferung entronnen, wird als Priesterin eines fremden Volkes durch die Wiedererkennung davor bewahrt, ihren eigenen Bruder opfern zu müssen.

Das ist nach Aristoteles die schönste Form der Tragödie *(εἶδος)*, die die Bindung

und die Lösung der Tragik am kunstvollsten vollzieht, indem sie dem Menschen zum Bewußtsein bringt, daß er selbst in dem, was er für seine eigene Tat hält, und sogar in seiner Erkenntnis nicht unabhängig ist vom Schicksal[2]), aber ihm zugleich den Glauben läßt, daß dieses Schicksal auch in seiner den Menschen bindenden Macht gerecht und sinnvoll sein könne. Im Hinblick auf diese, nach Aristoteles kunstvollste Form der Tragödie verstehen wir es auch, was Aristoteles von dem Schicksalsumschlag und der Wiedererkennung sagt, daß sie diejenigen Bestandteile der tragischen Fabel sind, durch welche die Tragödie am ehesten ihre seelenbildende Wirkung ausübe (*ψυχαγωγεῖ* 50a), jene Wirkung also, welche Plato der Tragödie überhaupt abspricht.

Die kunstvollste Tragödie ist also – das ist das Resultat der Aristotelischen Analyse der tragischen Kunst – der Ausdruck des dem Menschen natürlichen Glaubens an ein in all seiner Notwendigkeit nicht sinnloses Schicksal. Und die gleiche Auffassung der tragischen Kunst tritt uns auch aus dem auf die Analyse der Tragödie folgenden Vergleich der Tragödie mit der epischen Dichtung entgegen: was die Tragödie wesentlich von der epischen Dichtung unterscheidet und sie als dichterische Gattung vor dieser auszeichnet, ist nach Aristoteles ihre Kunst der Bindung und Lösung des tragischen Schicksals. Das Epos sei so gut wie die Tragödie die Nachahmung einer Handlung; und zwar einer Handlung, die einheitlicher und zusammenhängender ist als das bloße Nacheinander und Nebeneinander geschichtlicher Ereignisse, aber doch nicht von einer so strengen Einheitlichkeit und von einem so engen kausalen Zusammenhang zwischen den dargestellten Ereignissen wie die Tragödie. Die Form der erzählenden Dichtung erlaube die Aufnahme von Episoden, lasse auch viel eher die Darstellung des Wunderbaren und sogar des Widersinnigen zu, das in der Erzählung weniger auffalle als in der dramatischen Darstellung. Die Notwendigkeit des menschlichen Schicksals, die uns die Tragödie so eindrücklich zum Bewußtsein bringt, fühlen wir also dem Epos gegenüber weniger.

Die Art, wie Homer das Leben darstellt, in dem Schicksal der Menschen mehr den Zufall als die strenge Gesetzmäßigkeit walten lassend («Es stehen zwei Fässer im Saale Kronions», aus denen den Menschen ihre Lose von Glück und Unglück zugewiesen werden), gibt Aristoteles in dieser seiner Unterscheidung des Epos von der Tragödie recht: im Unterschied zu der Tragödie, die uns am dargestellten Schicksal innigen Anteil nehmen läßt, weil es unser allgemeines menschliches Schicksal ist, das aus der Notwendigkeit des dargestellten Einzelschicksals zu uns spricht, läßt uns die Dichtung Homers dem Spiel des menschlichen Schicksals mit der gleichen Gleichmütigkeit folgen wie seine ewig lachenden Götter, die, selber sorglos, den Menschen ihre Lose bereiten. Und wie das Epos uns den furchtbaren Ernst des Schicksals, die Tragik des Lebens nicht so tief empfinden läßt wie die Tragödie, so besteht für das Epos auch keine Notwendigkeit, diese Tragik zu

[2]) Ob nicht der Ausdruck *ἀναγνώρισις* als Erwiderung auf Platos in reiner Selbsttätigkeit bestehende *ἀνάμνησις* zu verstehen ist?

lösen. Darum verstehen wir es, daß Aristoteles dem Schicksalsumschlag und der Wiedererkennung, den beiden künstlerischen Mitteln, durch welche die Tragödie die Bindung und die Lösung der Tragik des Lebens zur Darstellung bringen soll, im Epos nicht die gleiche künstlerische Bedeutung zuerkennt: die «Odyssee», die auch einen Umschlag vom Mißgeschick *(δυστυχία)* zum Glück *(εὐτυχία)* darstelle und ganz voll von Wiedererkennungen sei, wird als *ποίημα ἠθικόν* bezeichnet, d. h. als Darstellung nicht eines Schicksals, sondern eines Menschen, der das Schicksal meistert; denn sowohl jener Umschlag als die verschiedenen Wiedererkennungen erscheinen hier als von Odysseus selbst beabsichtigt und bewirkt: er gibt sich zu erkennen und nimmt selber sein Schicksal in die Hand (55b, 21–22). Und in diesem Unterschied in der Darstellung des Schicksals und der Stellung des Menschen zum Schicksal sieht Aristoteles den künstlerischen Vorzug der Tragödie vor dem Epos.

Aristoteles, der an die Dichtung nicht mit philosophischen Forderungen herantritt, sondern sie als gegebene Tatsache hinnimmt, die, wie alles Wirkliche, in ihrem Werden verstanden werden will, und der auch das Wesen der Tragödie nicht aus allgemeinen Begriffen ableitet, sondern aus ihrer historisch nachweisbaren Entwicklung zu erkennen sucht, was ihr wirkliches, natürliches Wesen sei *(ἡ αὐτῆς φύσις)*, überblickt eine lange aufsteigende Entwickelung, von den ersten Stegreifversuchen über die Dichtung Homers, dem das Schicksal noch nicht zum Problem geworden ist, der vielmehr das Geschehen in seinen typischen Formen mit epischer Breite zur Darstellung bringt, ohne sich ethisch damit auseinanderzusetzen, zur griechischen Tragödie, in der das Problem des Schicksals und dessen Gerechtigkeit im Mittelpunkt des Interesses steht. Und in der Geschichte der Tragödie erblickt Aristoteles wieder eine Entwickelung, die in der «Iphigenie» des Euripides ihre Vollendung findet und darüber hinaus keinen weiteren Fortschritt mehr erwarten läßt.

An dieses Werk seines Lieblingsdichters denkt er offenbar, wenn er sagt: «*πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν*» (49a, 14–15). Und an diesem Werk bildet er seinen empirischen, historisch und psychologisch begründeten Begriff der Tragödie als der Darstellung eines in all seiner Notwendigkeit menschenfreundlichen, d. h., vom Menschen aus gesehen, nicht ungerechten Schicksals. In dieser Darstellung besteht nach Aristoteles die besondere Kunst der Tragödie, und auf ihr ruht die ihr eigentümliche künstlerische Wirkung *(ἡδονή)*, hinter der alle anderen, formal ästhetischen Wirkungen *(ἡδύσματα)* an Bedeutung zurücktreten. Dieser beglückende Glaube, daß das Schicksal, so furchtbar uns seine bindende Macht erscheinen mag, nicht ungerecht zu sein braucht, ist es, was nach Aristoteles die der kunstvollen Tragödie allein eigentümliche Lust ausmacht.

Es ist nicht Schillers stolzer Glaube an «das große, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt», weil es ihm seine geistige Freiheit zum Bewußtsein bringt, der keine äußere Macht etwas anhaben kann, nicht

der Glaube an ein Schicksal, welches nach Schillers eigenem Urteil eher erhebend als erhaben zu nennen wäre; es ist vielmehr der sich in den «Grenzen der Menschheit» haltende Glaube an ein an sich erhabenes Schicksal, welches Goethe in seinem tiefsinnigen Worte meint: «Das schönste Glück des denkenden Menschen ist das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren.» Ruhig verehren: ohne es begreifen und seine Wirkungen berechnen zu wollen.

Zwei verschiedene Wege sind es, auf denen der Idealist Plato und der Realist Aristoteles den griechischen Volksglauben an ein menschenfeindliches Schicksal, an neidische oder doch gegenüber den menschlichen Leiden gleichgültige Götter zu überwinden suchen: Platos Glaube an ein Gutes an sich, dessen Idee den Philosophen unangreifbar macht für das Schicksal, und des Aristoteles Glaube an die Wirklichkeit, innerhalb deren der Mensch leben und leiden muß, und deren Druck nicht zu ertragen wäre, wenn sie dem Menschen nicht erlaubte, an ihren verborgenen Sinn zu glauben. Jener – philosophische – Glaube treibt Plato dazu, die tragische Dichtung, als *μίμησις* der Wirklichkeit, preiszugeben, um in seiner Ideenlehre den einzigen Schutz gegen alle Unbill des Schicksals zu finden; dieser – den Menschen natürliche, weil nicht aus reinem Denken, sondern aus der Totalität des Lebens entsprungene – Glaube lehrt Aristoteles in der tragischen *μίμησις* der Wirklichkeit den Trost suchen, den ihm sein philosophischer Realismus versagt. An Stelle der philosophischen Katharsis, dieses adäquatesten Ausdrucks des Platonischen Idealismus, läßt Aristoteles, im kritischen Bewußtsein der Grenzen seiner eigenen Philosophie, die Katharsis der Tragödie, die befreiende Wirkung der Trösterin Dichtung treten.

Mochte Aristoteles den Plato um dessen hochgesinnten Idealismus, dessen philosophischen Glauben an die Macht der Idee, der ihn innerlich frei machte gegenüber allem Schicksal, beneiden, diesen Glauben zu teilen erlaubte dem kritischen Schüler von Plato seine Selbsterkenntnis, sein Bewußtsein der eigenen Abhängigkeit vom Schicksal nicht. Daher der Zwiespalt in seiner Stellung zu Plato, der in ergreifender Weise in jener Elegie zum Ausdruck kommt, in der Aristoteles in Verehrung des Mannes gedenkt,

ὅς μόνος ἢ πρῶτος θνητῶν κατέδειξεν ἐναργῶς
οἰκείῳ τὲ βίῳ καὶ μεθόδοισι λόγων,
ὡς ἀγαθός τε καὶ εὐδαίμων ἅμα γίνεται ἀνήρ.
οὐ νῦν δ' ἔστι λαβεῖν οὐδενί ταῦτά ποτε

– «der, als einziger oder jedenfalls als erster unter den Sterblichen, durch eigenes Leben wie durch Lehre erwiesen hat, daß innerer Wert des Menschen und wahre Glückseligkeit Eines sein können. Nach ihm gelingt es keinem mehr.» Also auch Aristoteles nicht: ein ergreifendes Selbstbekenntnis.

Und die gleiche innere Wahrhaftigkeit, der gleiche unbeirrbare Wirklichkeitssinn, mit dem Aristoteles über das Verhältnis seiner und der Platonischen Philosophie urteilt, tritt auch in seiner Fassung des Katharsisbegriffs in Erscheinung:

Wirklichkeit, der Rechnung getragen werden muß, unmittelbar erlebte Wirklichkeit ist für ihn die Katharsis, die befreiende Wirkung, die er selber bei der «Iphigenie» von Euripides erfährt, und die er bei den meisten, nicht ganz ungebildeten Betrachtern der Tragödie glaubt annehmen zu können.

Aber Wirklichkeit ist auch jene philosophische Katharsis, der Plato in der philosophischen Dichtung seines «Phädon» so beredten Ausdruck gegeben hat, allerdings die Wirklichkeit eines seltenen, auserlesenen Lebens.

Und Wirklichkeit ist auch jene Wirkung, aus der Plato der Tragödie überhaupt den schwersten Vorwurf glaubte machen zu müssen, jenes den Menschen erleichternde Abreagieren der verdrängten eigenen Leidenschaften, das Aristoteles in der «Politik» (1342a), wohl als Parodie der Platonischen Anspielung auf die symbolische Bedeutung der Katharsis des Mysterienkultes, mit der körperlichen Wirkung der medizinischen Katharsis vergleicht. Freilich habe eine solche Wirkung auf das Theaterpublikum mit der Kunst nichts mehr zu tun und sei des freien Mannes unwürdig und für die Erziehung, die Seelenleitung also gar nicht zu gebrauchen; aber für die verrenkten, an Verdrängungen leidenden Seelen der ungebildeten Banausen bedeute sie eine unschädliche Lust und sei als solche ihnen auch zu gönnen.

Und Wirklichkeit ist endlich auch die Wirkung der Tragödie auf den Philosophen, der, wie Aristoteles, das Leben sehen will, wie es wirklich ist, ohne an den dem Schicksal gegenüber so ohnmächtigen Menschen einen absoluten Maßstab anzulegen, und dem die dichterische *μίμησις* der Wirklichkeit, wenn sie nur den Blick über das dargestellte Einzelgeschehen hinaus auf das Allgemeine *(τὰ καθόλου)*, das Wahrscheinliche, das geschehen könnte *(οἷα ἂν γένοιτο)*, lenkt, darin philosophischer als die historische Darstellung des Einzelgeschehens, auch eine rein theoretische Freude bereitet.

Das wären also vier Arten der Katharsis, an die Aristoteles nicht bloß als philosophisch geforderte, sondern als wirkliche Befreiung von dem Druck des menschlichen Schicksals bei seiner Definition der Tragödie gedacht haben mag. Sie entsprechen den vier Arten der Lösung der Tragik, nach denen Aristoteles die Formen *(εἴδη)* der Tragödie unterscheidet (Cap. XVIII): neben der als die kunstvollste bezeichneten Form der Tragödie *(ἡ πεπλεγμένη)*, welche, wie die «Iphigenie», die Tragik des Lebens durch die rechtzeitige Wiedererkennung sich lösen läßt im Glauben an ein menschenfreundliches Schicksal, steht, an zweiter Stelle, die «pathetische» Tragödie, die das Leiden als das allgemeine Schicksal des Menschen erkennen und, fügen wir hinzu, uns in diese Allgemeinheit fügen lehrt; es folgt, an dritter Stelle, die «ethische» Tragödie, die uns also das Platonische Ideal der Unabhängigkeit des Menschen vom Schicksal vorhält; und endlich, viertens, die kunstloseste Tragödie, die uns ein leidvolles Einzelschicksal vor die Augen führt und uns mitleiden läßt, ohne daß der Schmerz dieses Mitleidens durch eine andere Lust aufgewogen würde als die schon von Plato als eines gebildeten Mannes unwürdig bezeichnete Entladung der Leidenschaften.

Unsere Schrift ist ein Fragment. Es fehlt die (49b) versprochene Untersuchung über die Komödie. Soviel ist aber schon aus dem Vorhandenen ersichtlich, daß bei der Komödie, deren historische Entwickelung von dem Spott über Einzelpersonen zum Lächerlichen *(γελοῖον)* der harmlosen allgemein menschlichen Verfehlungen *(ἁμάρτημα)* und des erträglichen Mißgeschicks führt, das Hauptgewicht auf die unvoreingenommene Darstellung der Wirklichkeit selbst fällt ohne jede wertende Stellungnahme des Dichters oder des Betrachters zu dem Dargestellten. Daher die in der Komödie durchwegs herrschende ungetrübte Lust *(ἡδονή)*. Ist das nicht die Lust jener reinen *θεωρία*, in welcher Aristoteles das höchste Ziel alles Philosophierens sucht? Und wäre darnach nicht für Aristoteles die Komödie die philosophischste Dichtart, die das allgemeine Ziel aller Dichtung, die unvoreingenommene *μίμησις* der Wirklichkeit, am vollkommensten erfüllt? Auch das im Gegensatz zu Plato, der die Komödie, als das Gegenstück zur echten Philosophie, am entschiedensten ablehnt, am deutlichsten im «Symposion», wo des Sokrates philosophisches Bekenntnis zum Glauben an die Idee die Erwiderung bildet auf die bekannte Spottrede des Aristophanes auf die Lächerlichkeit und Halbheit alles idealen Strebens.

Wie es sich aber auch mit der eigentümlichen künstlerischen Wirkung *(οἰκεῖα ἡδονή)* der Komödie in ihrem Unterschied von der Tragödie verhalten mag, sicher ist, daß für Aristoteles der philosophische Wahrheitswert aller Dichtung, und somit der Tragödie so gut wie der Komödie, in der Nachahmung der Wirklichkeit besteht und um so höher anzuschlagen ist, je mehr die Wirklichkeit in ihrer allgemeinen Gesetzmäßigkeit erfaßt wird.

Und im Hinblick auf diese seine *philosophische* Beurteilung der Tragödie erscheint uns auch eine Textvariante seiner Definition der Tragödie verständlich, die bis jetzt, wie mir scheint mit Unrecht, ganz außer acht gelassen worden ist. In unserem besten Text, dem Codex Parisianus, heißt es nämlich: «*δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τοιούτων μαθημάτων κάθαρσιν*». Als sinnlos ist aber dieser Text schon früh korrigiert worden (in *παθημάτων*) und wird allgemein gar nicht in Erwägung gezogen. So sinnlos aber erscheint er im Hinblick auf des Aristoteles Beurteilung des Wahrheitswertes der Tragödie, wie der Dichtung überhaupt, nicht: an Stelle jener philosophischen Katharsis, die Plato in dem Aufstieg zu dem *μέγιστον μάθημα*, der Idee des Guten an sich, erblickt, konnte Aristoteles sehr gut eine Katharsis, eine Läuterung *τῶν τοιούτων μαθημάτων*, solcher auf das wirkliche Schicksal des Menschen sich beziehenden Erkenntnisse, setzen, eine Läuterung, die, seinem allgemeinen philosophischen Standpunkt entsprechend, in dem Aufstieg von der Gegebenheit eines Einzelschicksals zur Notwendigkeit alles menschlichen Schicksals überhaupt bestände.

Daß aber Aristoteles wirklich *μαθημάτων* und nicht *παθημάτων* geschrieben habe, wage ich dennoch, da die rein theoretische Lust an der Erkenntnis der Wirklichkeit der Tragödie nicht als solcher, sondern nur als einer von den vielen Formen der dichterischen Mimesis eigen ist, nicht mit Sicherheit zu behaupten. Nur daß

der Gedanke einer solchen philosophischen Läuterung, als einer der verschiedenen möglichen Arten der Katharsis, Aristoteles bei seiner Definition der Tragödie auch vorgeschwebt haben mag und in diesem Sinne auch von dem Urheber des Codex Parisianus verstanden werden konnte, glaube ich, ohne damit alle anderen Bedeutungen des Katharsisbegriffs auszuschließen, annehmen zu dürfen.

Der Begriff der Katharsis der Tragödie ist vieldeutig; wohl grade darum, weil er nicht, wie Platos Katharsisbegriff, eine philosophische Forderung, sondern eine Umschreibung der Wirklichkeit bedeutet, der verschiedenen Formen der wirklichen Tragödie und ihrer verschiedenen Wirkungen auf verschiedene wirkliche Menschen. Ihnen allen mag der große Realist Aristoteles Rechnung getragen haben. Und so mag denn auch jeder aus seiner Definition der Tragödie dasjenige nehmen, was ihm selbst am nächsten liegt.

Ghost words

Lat. *celtis* «ciseau»

Par *Max Niedermann*

Dire que, avant de tenter la solution d'un problème scientifique, il est indispensable de procéder à un contrôle rigoureux des matériaux mis en œuvre semble être un truisme. Pourtant, l'expérience prouve que, souvent, beaucoup d'ingéniosité a été dépensée en pure perte parce qu'elle s'est exercée sur des données caduques. A parcourir, notamment, les publications linguistiques, on ne laisse pas d'être frappé du grand nombre de cas, où les auteurs ont fait état de ce que Skeat a appelé du terme pittoresque de «ghost words», c'est-à-dire «mots-fantômes»[1]), dont l'existence ne repose que sur des erreurs de copistes de manuscrits ou d'éditeurs de textes, voire sur des coquilles typographiques. Et même quand on pouvait la croire extirpée, cette ivraie repousse parfois et doit être pourchassée à nouveau. Dans l'Archiv für lat. Lexikographie IX (1896), p. 404, Landgraf a mis en garde contre la forme *officiperda*, en montrant que, dans les Distiques de Caton et dans les glossaires qui nous ont transmis ce terme latin, on ne trouve que *officiperdus*. Son avertissement a été répété par M. Ernout, Mélanges Vendryes (Paris 1925), p. 143, note 1, et par M. Boas, Rhein. Museum LXXIX (1930), p. 195, note 2. Néanmoins, les linguistes persistent à citer *officiperda*; témoin, entre autres, A.-C. Juret, Manuel de phonétique latine (Paris 1921), p. 271, Stolz-Schmalz, Lat. Grammatik[5] (Munich 1926/28), p. 248, A. Burger, Etudes de phonétique et de morphologie latines (Neuchâtel 1928), p. 13 et 31, Jan Otrębski i Jan Safarewicz, Gramatyka historyczna języka lacińskiego I (Varsovie 1937), p. 347. Fortunatov, dans les Beiträge zur Kunde der indogerm. Sprachen de Bezzenberger III (1879), p. 70, avait établi un rapprochement entre lit. *šárnus* «rapide» et v. sl. *skorŭ* «*ταχύς*». Or, le lituanien ne connaît, au sens indiqué, que *šárpus* (<bas allemand *scharp*), en usage dans les parlers žémaïtes[2]). Fortunatov avait emprunté l'adjectif lituanien en question à une source manuscrite en caractères cyrilliques, en défigurant шарпусъ en шарнусъ par mélecture, à cause de la ressemblance des lettres russes п et н. Ayant reconnu la faute commise, il l'a corrigée quelques années après dans les Beiträge de Bezzenberger VI (1881), p. 240. Mais Agrell, à qui la rectifica-

[1]) Voir Skeat, Report upon "Ghost Words" or words which have no real existence, dans les Transactions of the Philological Society 1885/87, II, p. 350 s.

[2]) Voir K. Javnis, Grammatika litovskago jazyka, traduction russe de l'original lituanien par K. Būga (Pétrograd 1916), p. 130, et K. Būga, Kalba ir senovė I (Kaunas 1922), p. 195.

tion avait échappé, reproduit ce lituanien *šárnus* inexistant dans ses Baltoslavische Lautstudien (Lund 1919), p. 50, d'où il risque de se propager dans d'autres publications, si cela ne s'est pas déjà fait.

Dresser un inventaire même sommaire des ghost words, signalés jusqu'ici dans le domaine des langues indo-européennes, serait usurper une place qui ne revient pas à cet article, mais il me paraît qu'il ne sera pas sans intérêt de réunir ici au moins encore un certain nombre d'exemples caractéristiques et instructifs avant d'aborder le problème irritant, soulevé par le *ἅπαξ εἰρημένον* latin *celtis* «ciseau» qui, à force d'être discuté, n'a fait que s'embrouiller toujours davantage.

Notons d'abord que, à côté des ghost words proprement dits, c'est-à-dire des termes sans authenticité au point de vue de la forme, il en est d'autres dont l'aspect extérieur n'est sujet à aucun doute, mais dont le sens a été faussé par quelque méprise, ce qui a, parfois, fâcheusement dérouté les recherches étymologiques. En fait de cas rentrant dans cette dernière catégorie, les deux suivants méritent une attention spéciale.

Ainsi que l'a relevé Antoine Thomas, Revue de philologie XXXI (1907), p. 199 ss., tous les dictionnaires latins-français modernes (et cette remarque s'applique même encore à celui de Gaffiot, paru vingt-sept ans après l'article de Thomas) enregistrent le mot *sclareia* en le traduisant par «chalumeau, pipeau» et en donnant comme référence Gargilius Martialis, medicinae ex oleribus et pomis chap. 62. Si l'on se reporte à ce passage, on constate que *sclareia* y figure dans une série de noms de plantes aromatiques, et les gloses *lilisfagus (λελίσφακος)* id est *sclareda*, hoc est etiam *salvia* CGL III 567, 5, *lilisfagum* id est *sclareia* CGL III 625, 50, *lilisfago* id est *salvia* CGL III 626, 3, les succédanés romans ital. litt. *schiarea*, dial. *sclareza*, *scarleza* à Vérone, *scarleza* dans le Trentin, *sclarèa* à Brescia, etc.[3]), enfin l'emprunt m.h.a. *scharleie*, all. mod. *Scharlei*, permettent de préciser qu'il s'agit d'une sorte de sauge (salvia sclarea L) qui, importée d'Italie en Allemagne par des moines, y était cultivée pendant tout le moyen âge à cause des vertus curatives qu'on lui attribuait[4]). L'erreur grotesque qui a fait de ce nom de plante celui d'un instrument de musique remonte à la septième édition de Georges, Ausführliches lateinisch-deutsches Wörterbuch II (Leipzig 1880), col. 2270, où l'on lit: *sclareia* «die Schalmei», Gargil. Mart. de med. 62. Apparemment, un typographe qui ne connaissait pas le mot «Scharlei» lui avait substitué «Schalmei», et cette retouche arbitraire et malencontreuse avait passé inaperçue lors de la correction des épreuves. Les compilateurs français ont copié servilement Georges. Mais il y a plus. Voici, en effet, les extravagances que la faute initiale de

[3]) Voir Bertoldi, Archivum Romanicum VII (1923), p. 281, note 1, Pedrotti e Bertoldi, Nomi dialettali delle plante indigene del Trentino e della Ladinia dolomitica (Trento 1930), p. 355.

[4]) En font mention p. ex. le Capitulaire de villis de Charlemagne chap. 70 (Capitularia regum Francorum denuo edidit A. Boretius I, Hanovre 1883, p. 90, 11), les Brevium exempla ad describendas res ecclesiasticas et fiscales (Capitularia regum Francorum ed. Boretius I, p. 256, 36 sous la rubrique de herbis hortulanis) et Walahfridus Strabo, De cultura hortorum chap. 17 (Poetae Latini aevi Carolini ed. E. Duemmler II, Berlin 1884, p. 345).

Georges a produites dans les deux articles ci-après de la troisième édition de Körting, Lat.-roman. Wörterbuch (Paderborn 1907): no. 8494, col. 868 *sclareia* «Schalmei»: ital. *schiareia*, mail. *scarleia*; no. 3360, col. 393 *exclāro*, *-āre* ... Mit ital. *schiarire* scheint der Pflanzenname *schiarea*, gleichsam **exclarea* «Scharlachkraut», in Zusammenhang zu stehen. Dans le premier de ces articles, ayant repris à son compte, pour le lat. *sclareia*, le sens absurde de «chalumeau, pipeau», l'auteur, faute de s'être donné la peine d'une vérification, s'est imaginé que ce sens est aussi celui de l'italien *schiarea* (qu'il cite, au surplus, sous la forme incorrecte *schiareia*). Et quand, dans le second article, il traite de *schiarea* en tant que nom de plante, il croit avoir affaire à un tout autre mot qu'il ramène à un ancêtre latin hypothétique et fantaisiste **exclarea* (!). Venienti occurrite morbo!

E. Zupitza, Die german. Gutturale (Berlin 1896), p. 207, identifie l'anglosaxon *heden* de la glose *cocula: crusne* vel *heden* (Wright-Wülker, Anglo-Saxon and Old English vocabularies 214, 36) avec le lat. *catīnus* «plat pour servir les mets» et «creuset», et cette étymologie a été adoptée par Walde, Lat. etymol. Wörterbuch[2] p. 141 et maintenue par Hofmann dans la troisième édition de cet ouvrage I, p. 182 (*catīnus* = ags. *heden* «Kochgeschirr»; idg. **qatīnos*). Mais le sens que ces savants ont prêté à l'anglosaxon *heden* n'est qu'une apparence trompeuse. Ils ont vu dans *cocula* un dérivé de *coquere*, alors que c'est, en réalité, une variante orthographique, en usage chez les copistes d'origine irlandaise et brittonique, de *cuculla*, lui-même doublet de *cucullus* «cape»[5]). D'ailleurs, *crusne*, joint à *heden* comme explication de *cocula* dans la glose citée plus haut, aurait pu et dû avertir Zupitza qu'il est question d'un nom de vêtement puisque, pour ce *crusne* (= v.h.a. *kursina*), le sens de «pelisse fourrée» est assuré. S'il fallait d'autres preuves, on les trouverait dans des gloses telles que CGL V 310, 5 *mastruca : de pellibus cocula*, V 373, 27 *mastruca : cocula de pellibus sive de pilis*, The Corpus glossary ed. Lindsay C 224 *cas⟨u⟩la : heden* (comp. Isidore, orig. 19, 24, 17 *casula est vestis cucullata*). Enfin, déjà en 1859, Dietrich, Zeitschr. für deutsches Altertum XI, p. 436 s., avait reconnu que l'anglosaxon *heden* correspond au vieux norrois *heðinn* «fourrure»[6]).

Quant aux ghost words consécutifs à un accident, survenu dans la transmission des textes manuscrits, où ils figurent, ou bien dans les éditions imprimées de ces textes, il est digne de remarque que les linguistes modernes qui les ont utilisés sans se douter de leur inconsistance ont eu des devanciers dans l'antiquité. C'est à M. Svennung que revient le mérite de l'avoir montré, à l'aide d'un spécimen particulièrement curieux, dans ses Untersuchungen zu Palladius und zur lat. Fach- und Volkssprache (Upsal 1935), p. 556. A propos d'Isidore, orig. 12, 8, 3 *costros* Graeci appellant qui in extremis favorum partibus maiores creantur,

---

[5]) La prononciation supposée par la graphie *cocula* explique la forme des emprunts irlandais *coc(h)ul* et gallois *cochl* (< lat. *coculus*); voir Vendryes, De Hibernicis vocabulis, quae a Latina lingua originem duxerunt (thèse Paris 1902), p. 127 s.

[6]) Voir aussi, à ce sujet, Otto B. Schlutter, The American Journal of Philology XXI (1900), p. 191, et Lilly L. Strœbe, Die altenglischen Kleidernamen (thèse de l'Université de Heidelberg, Leipzig 1904), p. 35 s.

quos aliqui reges putant. dicti, quod castra ducant, le Thesaurus linguae Latinae IV 1085 constate: *κόστρος* a Graecis non traditur. Pour cause, puisque chez Palladius 6, 10, auquel Isidore a emprunté à peu près textuellement ce passage (hormis l'étymologie dicti, quod castra ducant qu'il a ajoutée lui-même), la presque totalité des manuscrits portent apiculae, quas aliqui reges putant, sed Graeci eos *eostros* appellant, et que *eostros* est, de toute évidence, une faute de copiste très ancienne, provoquée par *eos* qui précède, pour *oestros*, ce dernier étant garanti comme leçon authentique par la source de Palladius, Columelle 9, 14, 4 eosque nonnulli putant esse reges, verum quidam Graecorum auctores *οἴστρους* appellant. Isidore aura trouvé dans son exemplaire de Palladius soit *eostros* qu'il aura lu par inadvertance *costros*, ou interprété comme valant *costros*, soit déjà *costros*, altération du deuxième degré qui apparaît dans le codex Amplonianus 15 de Palladius et que rien n'empêche de tenir, elle aussi, pour ancienne. Quoi qu'il en soit, l'explication qu'il donne de ce terme laisse voir qu'il a pris la forme *costros* pour une réalité.

Le modèle d'une démonstration qui a fait justice d'un ghost word, le prétendu lat. *simpulum* «vase à puiser le vin», a été fourni par Brinkmann, Archiv für lat. Lexikographie XV (1908), p. 139 ss. Antérieurement à la publication de cet article, ce terme se trouve très souvent mentionne dans les travaux des linguistes qui l'ont tous accepté de confiance, l'ont rapproché du lit. *sémti* «puiser» et se sont appliqués à en élucider la formation, la phonétique et le rapport avec le synonyme *simpuvium*, tandis que les archéologues, de leur côté, discutaient la question de savoir, si *simpulum* et *simpuvium* désignaient le même ustensile ou bien deux ustensiles différents, l'un étant réservé aux cérémonies religieuses et l'autre à l'usage profane; comp. p. ex. v. Planta, Grammatik der osk.-umbr. Dialekte I (Strasbourg 1892), p. 87, II (1897), p. 22 et 194, Stolz, Histor. Grammatik der lat. Sprache I, 1 (Leipzig 1894), p. 135, Kretschmer, Einleitung in die Geschichte der griech. Sprache (Gœttingue 1896), p. 148, Niedermann, *ĕ* und *ĭ* im Lateinischen (thèse Bâle 1897), p. 43 s., Solmsen, K. Z. XXXIV (1897), p. 10, note 1, Brugmann, Grundriß der vergl. Grammatik der indogerm. Sprachen I² (Strasbourg 1897), p. 122 s. et 370, Holger Pedersen, K. Z. XXXVI (1900), p. 109, Sommer, Handbuch der lat. Laut- und Formenlehre[1] (Heidelberg 1902), p. 234, Vendryes, Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin (thèse Paris 1902), p. 227, Walde, Lat. etymol. Wörterbuch[1] (Heidelberg 1906), p. 573, von Grienberger, I. F. XIX (1906), p. 147, Lidén, ibid. p. 332, n. 2, Pottier chez Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines IV, p. 1345 s. Or, en une série d'observations pertinentes et dont la netteté ne laisse rien à désirer, Brinkmann a définitivement rayé ce vocable du lexique latin comme étant né d'une corruption de *simpuvium* (orthographié pendant longtemps *simpuium*) par suite de la confusion fréquente des lettres *i* et *l*. Qu'on n'objecte pas qu'il serait invraisemblable que la mélecture *simpulum* se fût répétée tant de fois toujours à nouveau, car rien ne nous oblige à faire une telle supposition. Tout

porte à croire, au contraire, que la faute *simpulum*, après s'être installée dans quelques textes, aura fini par n'être plus discernée comme telle par les auteurs postérieurs qui n'avaient qu'une connaissance livresque du nom de l'objet en question, et que si p. ex. chez Tertullien, apol. 13, 7 quo differt ab epulo Iovis silicernium, a *simpulo* obba, ab haruspice pollinctor?, la tradition manuscrite unanime atteste la leçon *simpulo*, cet écrivain a effectivement employé *simpulum* parce qu'il avait lu le mot quelque part sous cette forme. Chez lui, *simpulum* serait donc exactement comparable à *costrus* chez Isidore. De ce qui vient d'être dit, il résulte qu'on doit renoncer, dorénavant, à interpréter l'ombrien *seples ahesnes* dans les Tables Eugubines III 17 par «simpulis ahenis». Aussi bien, Devoto, Tabulae Iguvinae[2] (Rome 1940), p. 380 a-t-il adopté la traduction «clavis aeneis». Enfin, m'inspirant de l'argumentation de Brinkmann, j'ai, à mon tour, essayé de montrer dans un article de la Mnemosyne 3e série III (1935/36), p. 272 ss. que des doublets *at(h)anuvium* (Paul Diacre, p. 17, 9 L.) et *at(h)anulum* (CGL II 22, 47; IV 406, 33; V 591, 18) le second doit son existence à un simple lapsus graphique.

Dans le domaine du vocabulaire grec, on rappellera *πνῖρ* qui se lisait autrefois dans un fragment de Simonide de Céos (Poetae lyrici Graeci éd. Bergk[4] III, p. 415, no. 59), rapporté par Hérodien, *Περὶ μονήρους λέξεως* (Herodiani technici reliquiae éd. Lentz II 919, 14) et qui a été mis à contribution pour des spéculations étymologiques entre autres par Kretschmer, K. Z. XXXI (1892), p. 450, et par Fick-Torp, Vergl. Wörterbuch der indogerm. Sprachen[4] III (Gœttingue 1909), p. 243. Mais déjà bien auparavant une nouvelle collation du manuscrit de Copenhague du traité d'Hérodien (codex Hauniensis 1965) et la découverte d'un autre manuscrit à Vienne (codex Vindobonensis Graecus 294) avaient permis de constater que tous les deux portent *πύρ* et non *πνῖρ*[7]), et ce *πύρ* est tout bonnement une diérèse métrique de *πῦρ* selon la juste remarque d'Hérodien lui-même *ὅπερ* (sc. *πῦρ*) *Σιμωνίδης καὶ ἕνεκα μέτρου διὰ συλλάβων ἀπεφήνατο*. Ce qui est proprement inexcusable, c'est que Diehl, Anthologia lyrica Graeca II (Leipzig 1925), p. 83, no. 58, ait rétabli *πνῖρ*, en croyant le justifier par cette note: *πνῖρ* Phrygibus usitatum esse docet Plato, Crat. 410a. Pour mettre en évidence l'inanité de ce soi-disant témoignage, il suffira de transcrire ici le passage de Platon: *φανεροί τ' εἰσὶν οὕτως αὐτὸ* (c'est-à-dire *τὸ πῦρ*) *καλοῦντες Φρύγες, σμικρόν τι παρακλίνοντες*.

Quelques-unes de ces erreurs ont eu des conséquences dépassant le cadre de la philologie et de la linguistique. Telle p. ex. la leçon fautive qui est à la base du nom de la roche volcanique appelée en français *basalte*, en italien *basalto*, en allemand *Basalt*, en russe *basal't*, etc. Ce terme a été introduit dans la nomenclature scientifique moderne au 16e siècle par l'Allemand Georges Agricola et par le Français Pierre Belon qui l'ont emprunté à l'histoire naturelle de Pline 36, 58, où l'on lit maintenant invenit eadem Aegyptus in Aethiopia quem vocant *basaniten*, mais où tous les manuscrits connus alors et, par conséquent, aussi les anciennes éditions

[7]) Voir Egenolff, Rhein. Museum XXXV (1880), p. 101 et Ludwich, ibid. XXXVIII (1883), p. 378.

imprimées donnent *basalten*. La forme authentique *basanites* ne s'est conservée que dans le seul codex Bambergensis M. V. 10 du 10e siècle qui a été découvert et collationné pour la première fois par Jan en 1831. Comme on s'en est aperçu depuis, elle est corroborée par Isidore, orig. 16, 4, 36 et 16, 5, 6 chez lequel *basanites* est garanti par l'ensemble des manuscrits, mais avait été changé en *basaltes* par Arevalo dans son édition des œuvres d'Isidore, Rome 1797–1803[8]). On sait aussi que la dénomination du département français du *Calvados* tient à une fausse lecture de la légende *Rocher du Salvador* sur une carte de 1650 du diocèse de Bayeux[9]).

Enfin, il est des ghost words controversés. Le Thesaurus linguae Latinae passe complètement sous silence le mot *fario*, enregistré précédemment avec le sens de «truite saumonée» par tous les dictionnaires latins, et à l'égard duquel les linguistes se sont montrés si peu défiants qu'il fait encore l'objet d'explications étymologiques chez Walde, Lat. etymol. Wörterbuch[2] (Heidelberg 1910), p. 272, et chez Schrader-Nehring, Reallexikon der indogerm. Altertumskunde I (Berlin et Leipzig 1917/23), p. 330. Au surplus, la truite de rivière porte toujours, dans la terminologie zoologique, le nom de *trutta fario* ou *salmo fario*. Ernout et Meillet, Dictionnaire étymol. de la langue latine[2] p. 332 expliquent la carence du Thesaurus en qualifiant *fario* de graphie fautive de *sario* chez Ausone. Présentée sous cette forme, leur remarque est inexacte ou du moins ambiguë. Le poisson dont il s'agit est mentionné pour la seule et unique fois chez Ausone, Moselle 130, et, dans ce passage, tous les manuscrits ont *sario*, aucun *fario*. Mais l'auteur de l'édition princeps, trompé par la ressemblance des signes *s* et *f* dans toutes les écritures minuscules du moyen âge, imprima *fario*, et ses successeurs le suivirent pendant longtemps. Toutefois, bien que la leçon *sario* soit maintenant rétablie et que lui-même l'ait adoptée dans le texte de son édition, Hosius, Die Moselgedichte des Decimus Magnus Ausonius und des Venantius Fortunatus zum dritten Male herausgegeben und erklärt (Marbourg 1926), incline à penser qu'Ausone devait avoir écrit *fario* parce que cette dernière forme serait supposée, selon lui, par l'étymologie d'Isidore, orig. 12, 6, 6 a colore ... (pisces) *varii* a *varietate*, quos vulgo *tructas* vocant. Telle fut, du reste, déjà l'opinion de J.-B. Souchay; témoin cette note de son édition, parue à Paris en 1730: *fario ... trutta* et *trotta* dictus piscis. *varium* dictum vult Isidorus a maculis, quibus cutis eius variatur. atque hinc fortasse *fario* factum est. S'il en était ainsi, l'édition princeps aurait donc inconsciemment fait retour à la leçon originale, le ghost word serait non pas *fario*, mais *sario*, et l'erreur présumée devrait être mise sur le compte du copiste de l'archétype des manuscrits actuellement connus du poème d'Ausone.

Ceci nous amène au seuil du problème de lat. *celtis* «ciseau» qu'on reprend ici non pas avec l'ambition de venir à bout de toutes les difficultés dont il est hérissé, mais dans le but beaucoup plus modeste de contribuer à déblayer le terrain et de compléter les pièces versées au débat. Voici, brièvement résumé, l'état des faits.

[8]) Voir, à ce sujet, Blümner, article «Basalt» chez Pauly-Wissowa, 1re série, III 37.
[9]) Voir M. Bréal, Essai de sémantique[6] (Paris 1924), p. 181.

Dans la Vulgate officielle, basée sur l'édition publiée à Rome en 1592 par ordre du Pape Clément VIII, on lit au livre de Job, chapitre XIX, versets 23/24: quis mihi tribuat, ut scribantur sermones mei? quis mihi det, ut exarentur in libro stylo ferreo et plumbi lamina vel *celte* sculpantur in silice?[10]) Mais un assez grand nombre de manuscrits anciens, notamment le célèbre codex Amiatinus[11]), écrit entre 690 et 716 dans l'un des deux monastères de Saint-Pierre à Wearmouth ou de Saint-Paul à Jarrow en Northumbrie, placés sous l'autorité du même abbé, qui était alors Ceolfrid[12]), donnent *certe* au lieu de *celte*[13]). D'autre part, au chapitre 30 de la polémique contre Jean, évêque de Jérusalem (contra Ioannem Hierosolymitanum ad Pammachium), où Saint Jérôme cite le passage de Job en question, l'édition de Vallarsi, reproduite dans la Patrologie de Migne, a *celte*, sans qu'il soit fait mention d'aucune variante[14]). La leçon *celte* représenterait l'ablatif du singulier d'un mot *celtis* «ciseau» dont la Vulgate fournirait le seul exemple. On a cru, il est vrai, en trouver un second dans deux passages de la Mulomedicina Chironis, où Oder a admis ce terme dans le texte de son édition d'après une conjecture de Bücheler, approuvée aussi par l'auteur de l'article *celtis* du Thesaurus linguae Latinae III 775, à savoir p. 12, 10 ss. supra crus ab interiori parte percutiuntur (venae) traverse securi, *celte* (*celle* le manuscrit) vel flebotomo, et p. 218, 7 s. sanguinem ei desub gambis emittito de securi ⟨vel⟩ *celta* (*cella* le manuscrit). Mais comme l'a bien vu Heraeus, Archiv für lat. Lexikographie XIV (1906), p. 119, il faut lire à l'une et à l'autre place *securicella*, si bien que ce mirage s'est dissipé. Quant à l'inscription latine, connue seulement par une copie manuscrite du 15e siècle, qui figurait sur la pierre tombale d'un certain Sercius à Pola en Istrie, et dans laquelle ce monument funéraire est qualifié de «malleolo et *celte* litteratus silex», il fallait toute l'inexpérience, en matière d'épigraphie, d'un Jan van Gruytere pour tenir comme antique cette élucubration de la Renaissance[15]). La tournure *celte* litteratus *silex* est, de toute évidence, une réminiscence de la Vulgate. A la même source remontent les deux gloses suivantes: Glossae in Apollinarem Sidonium ex codice Digbeiano 172 ed. Robinson Ellis, Oxford 1885

[10]) L'édition de la Vulgate de L. van Ess, Biblia Sacra vulgatae editionis iuxta exemplar ex typographia Apostolica Vaticana Romae 1592 ... substratis lectionibus ex Vaticanis illis Bibliis Latinis ann. 1590, 1592, 1593, 1598 inter se variantibus (Tubingue 1822/24) n'indique pour le passage de Job ci-dessus aucune divergence entre la Sixtine de 1590 et les trois Clémentines de 1592, 1593 et 1598.

[11]) Ainsi appelé parce qu'il appartenait autrefois à l'abbaye de Monte Amiata. Il se trouve maintenant à la Bibliothèque Laurentienne de Florence.

[12]) Voir H. J. White, The codex Amiatinus and its birth-place. Studia biblica et ecclesiastica II (Oxford 1890), p. 273, et Samuel Berger, Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du moyen âge (Paris 1893), p. 37 s.

[13]) Pour les leçons de l'Amiatinus qui diffèrent du texte de la Vulgate officielle, consulter Biblia Sacra Latina Veteris Testamenti Hieronymo interprete ex antiquissima auctoritate in stichos descripta. Vulgatam lectionem ex editione Clementina principe anni MDXCII et Romana ultima anni MDCCCLXI repetitam testimonium comitatur codicis Amiatini Latinorum omnium antiquissimi. Editionem instituit suasore Carolo Iosia de Bunsen Theodorus Heyse, ad finem perduxit Constantinus de Tischendorf. Lipsiae 1873.

[14]) Voir Migne, P. L. XXIII 398.

[15]) Voir Inscriptiones antiquae totius orbis Romani in corpus absolutissimum redactae ingenio et cura Iani Gruteri (Heidelberg 1603), p. CCCXXIX; CIL V 1*.

(= Anecdota Oxoniensia, Classical series, vol. I, part V), p. 50, 7 s. caelum: hoc caelum ut hoc *celte, celtis* instrumentum est quo caelatur. i. sculpitur, et Steinmeyer und Sievers, Die althochdeutschen Glossen III (Berlin 1895), p. 639, MCX 14 *celtes: maizel* (glossa codicis Vindobonensis 804). Les nominatifs *celte* et *celtes* sont refaits sur l'ablatif *celte*. Même si Ellis avait raison en affirmant que ex grammatico aliquo innotuerat glossatori neutrale *celte, -tis*, il ne s'ensuivrait nullement qu'on eût affaire à un témoignage indépendant de la Vulgate.

C'est dans la Vulgate aussi qu'aura puisé l'humaniste Conrad Pickel, né en 1459 à Wipfeld en Franconie, en latinisant par *Celtes* ou *Celtis* son nom de famille allemand[16]). S'il en fallait une preuve, on la trouverait dans cette épigramme de son ami Theodoricus Ulsenius:

Celte tuam *silicem* caelas, Conrade, rebellem,
Et mea dura *silex*, nil tua *celtis* agit[17]).

Enfin, *celtis*, qui avait fini par pénétrer dans les dictionnaires, est devenu un terme de préhistoire, désignant un outil tranchant de l'âge du bronze (allemand *Celt* ou *Kelt*, français *celt*, anglais *celt*). Comme tel, il se rencontre pour la première fois en 1696 chez L. Beger, Thesaurus Brandenburgicus selectus III, p. 418 (sous la forme *celtes*)[18]).

Ce ne fut que dans le dernier quart du siècle passé que l'authenticite de la leçon *celte* dans le passage de la Vulgate Job XIX 24 commença à être suspectée, mais sans que, pour autant, les linguistes cessassent de faire état d'un mot *celtis* «ciseau». En effet, le témoignage de ce dernier est invoqué p. ex. par F. Skutsch, Bezzenbergers Beitr. XXII (1897), p. 126, F. G. Mohl, Introduction à la chronologie du latin vulgaire (Paris 1899), p. 77, J. Vendryes, Recherches sur l'histoire et les effets de l'intensité initiale en latin (Paris 1902), p. 153 et 210, H. Petersson, I. F. XXIV (1909), p. 46. Le Thesaurus linguae Latinae III 775 cite, lui aussi, ce *celtis* sans faire de réserves et, récemment encore, Walde-Hofmann, Lat. etymol. Wörterbuch I, p. 198, et Ernout et Meillet, Dictionnaire étymol. de la langue latine p. 172, tout en émettant des doutes à son égard, ne vont, cependant, pas jusqu'à le rejeter carrément.

---

[16]) En s'inscrivant en 1477 dans la matricule de l'Université de Cologne, il se servit de la forme *Zeltes* (reflétant la prononciation allemande de *Celtes*); dans l'épitaphe qu'il s'est composée lui-même, il s'appelle *Celtis*.

[17]) Voir De vita et scriptis Conradi Celtis opus postumum B. Engelberti Kluepfelii O.S.A., theologi Friburgensis curante Joa. Casp. Ruef. Particula I (Friburgi Brisgoviae 1813); J. Aschbach, Sitzungsberichte der philos.-histor. Classe der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu Wien LX (1869), p. 78 ss.; Joh. Huemer, article *Celtis* dans Allgemeine deutsche Biographie IV (Leipzig 1876), p. 82 ss.

[18]) Voir John Evans, The ancient bronze implements, weapons and ornaments of Great Britain and Ireland (Londres 1881), p. 27 s., M. Much, Mitteilungen der Anthropolog. Gesellschaft in Wien XXIV (1894), p. 84 ss., R. Virchow, Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, année 1894, p. 351 ss., M. Ebert, article *Celt* dans Reallexikon der german. Altertumskunde, herausgeg. von Joh. Hoops, I (Strasbourg 1911/13), p. 367, V. Gordon Childe, The dawn of European civilisation, 2e éd. (Londres 1927), Subject index p. 320 s. v. *celts*.

L'opinion que *celte* n'est qu'un lapsus de copiste et qu'il faut lui substituer résolument la leçon de l'Amiatinus *certe* a été soutenue d'abord par K. v. Becker, Allgemeine Augsburger Zeitung, année 1876, supplément no. 359, puis par C. Bursian, Geschichte der classischen Philologie in Deutschland I (Munich et Leipzig 1883), p. 109, note 2, M. Much (dans l'article mentionné p. 14, note 1), W. M. Lindsay, Introduction à la critique des textes latins, basée sur le texte de Plaute. Trad. française de J. P. Waltzing (Paris 1898), p. 23, F. C. Burkitt, The Journal of Theological Studies XVII (1916), p. 389 ss.[19]) Ont plaidé, au contraire, en faveur du maintien de *celte* L. Havet, Manuel de critique verbale, appliquée aux textes latins (Paris 1911), p. 211, § 898, et M. Laistner, The Classical Quarterly XIX (1925), p. 192 s., mais ce dernier s'est vu obligé à reconnaître presque aussitôt l'inconsistance de l'argument, par lequel il avait essayé de prouver que *celtis* avait figuré dans l'Itala et avait pénétré de là dans la Vulgate de Saint Jérôme (voir The Classical Quarterly XX, 1926, p. 26).

En confrontant le passage de la Vulgate Job XIX 23/24 (voir plus haut p. 129) avec l'original hébreu, on constate que, là où celui-ci porte לעד (לָעַד *lā ʿad* d'après la vocalisation massorétique et selon l'interprétation des Septante qui traduisent *εἰς τὸν αἰῶνα*, mais לָעֵד *le ʿēd* selon la traduction de Théodotion *εἰς μαρτύριον*), la version latine a *vel certe* ou *vel celte*, ce qui ne correspond ni à *lā ʿad*, ni à *le ʿēd*. L'explication de ce désaccord semble devoir être cherchée, en partie tout au moins, dans la version grecque des Septante que Saint Jérôme, tout en traduisant directement de l'hébreu, a, cependant, toujours consultée et suivie dans bien des cas[20]). De fait, si l'on se reporte au texte grec *τίς γὰρ ἂν δῴη γραφῆναι τὰ ῥήματά μου, τεθῆναι δὲ αὐτὰ ἐν βιβλίῳ εἰς τὸν αἰῶνα, ἐν γραφείῳ σιδηρῷ καὶ μολίβῳ, ἢ ἐν πέτραις ἐγγλυφῆναι;* on voit aussitôt que *vel* latin au verset 24 b dérive du *ἤ* grec, figurant à cette place. Il serait possible, dès lors, que la traduction latine de tout le verset 24 b reposât sur le texte grec *ἢ ἐν πέτραις ἐγγλυφῆναι* et non sur le texte hébreu *lā ʿad baṣṣūr yēḥāṣebūn*, ce qui nous ferait comprendre, pourquoi *lā ʿad* n'y trouve pas son équivalent, puisque *εἰς τὸν αἰῶνα*, qui le rend en grec, a été transféré par les Septante à la fin du verset 23. Resterait à élucider la provenance de *certe* ou *celte*. Pour *certe*, cela ne serait guère difficile, car, comme l'ont montré C. Paucker, Rhein. Museum XXXVII (1882), p. 557, S. Reiter dans l'index verborum et locutionum de son édition de Sancti Eusebii Hieronymi in Hieremiam prophetam libri sex (Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum t. LIX), p. 570 et Burkitt, l. c. p. 391, Saint Jérôme dit volontiers *vel certe* au lieu de *vel* tout court. Mais on concevrait aussi que, de même que, pour rendre plus intelligible le sens du verset 24 a, le traducteur a paraphrasé *ʿōfārèt* «plomb» par *plumbi lamina*, il eût introduit, au verset 24 b,

---

[19]) Le recueil Alcuni scritti e brevi saggi di studi sulla Volgata in occasione del cinquantenario monastico di S. Em. il Cardinale Gasquet (Rome 1917), dans lequel Ambrogio Amelli semble avoir, lui aussi, défendu la leçon *certe*, m'a été inaccessible.

[20]) Voir P. Dhorme, Le livre de Job (Paris 1926), p. CLXXI, et F. Stummer, Einführung in die lateinische Bibel (Paderborn 1928), p. 99 ss.

devant *sculpantur in silice*, l'adjonction interprétative *celte* «avec un ciseau»[21]). De cette façon, on n'arrive donc à départager ni en faveur de *certe*, ni en faveur de *celte*. Voici, par contre, une autre hypothèse que mon collègue M. Paul Humbert a bien voulu me communiquer et qui rendrait compte de *celte* en excluant *certe*. Dans sa lettre 36, adressée au pape Damase, Saint Jérôme rapporte que le juif qui lui avait procuré, à sa demande, le texte hébreu, en l'empruntant à la synagogue soi-disant pour son usage personnel, l'avait pressé de le lui rendre le plus tôt possible, si bien qu'il avait dû le copier en toute hâte[22]). La copie, exécutée dans ces conditions, devait forcément contenir des erreurs, ce qui autorise la supposition que Saint Jérôme aurait, par mégarde, répété au début du second hémistiche du verset 24, en le substituant à *lā ʿad*, le mot *beʿēṭ* «avec [un] burin» qu'il venait d'écrire au début du premier hémistiche de ce même verset. Ce second *beʿēṭ* aurait été traduit par *celte*, et non par *stylo* comme le premier, parce que Saint Jérôme attachait beaucoup d'importance à la variatio sermonis, évitant avec soin la répétition du même mot à peu de distance[23]).

La tradition manuscrite du passage de la Vulgate qui nous occupe ici est, malheureusement, très insuffisamment connue. Des renseignements précieux, à ce sujet, pourraient être fournis par la Commission Pontificale pour la revision de la Vulgate, instituée en 1907 par le pape Pie X, qui a réuni à son siège de S. Callisto di Trastevere une riche collection de photographies des manuscrits les plus importants, mais dans les circonstances actuelles il est impossible de recourir à cette source d'information. Je ne possède donc pas d'autres données que celles sur lesquelles table Burkitt, l. c. p. 392 s. qui a examiné huit manuscrits du British Museum dont les plus anciens datent du 9e, le plus récent du 12e siècle, et vingt-neuf autres de la Bibliothèque universitaire de Cambridge, postérieurs au 12e siècle. Les premiers portent tous *certe* comme l'Amiatinus et le Palatinus 24, écrits tous deux vers 700. Parmi les seconds, quinze ont également *certe*, un *cërce*, huit *celte*, quatre *scelte* et un *celpte*. Comme particulièrement significatif, selon lui, Burkitt relève le fait que la leçon *certe* va de pair avec la graphie *lammina* (*lammina vel certe*) et, inversement, *celte* avec *lamina*. Il pense, en effet, que, *lamina* étant une graphie plus récente que *lammina*, ce dernier est un indice garantissant l'authenticité de *certe*. Mais *lamina* avec un seul *m* est, par ailleurs, attesté à une date non moins ancienne que *lammina*; comp. p. ex. CGL IV 359, 5 (codex Leidensis 67 F saec. VIII/IX; codex Parisinus 7690 et codex Bernensis 258 saec. IX) ou CGL V 462, 35 Codices Vaticani 1471 et 3320 saec. IX et codex Cassinensis 401 saec. X). S'il y a donc une conclusion à tirer de la concomitance de *lammina* et *certe* d'une part et de *lamina* et *celte* d'autre part, ce sera qu'on est en présence

[21]) Voir Stummer, o. c. p. 116 s. qui cite plusieurs exemples très instructifs d'amplifications de ce genre.

[22]) Subito Hebraeus intervenit, deferens non pauca volumina, quae de synagoga quasi lecturus acceperat, et illico «habeo, inquit, quod postulaveras», meque dubium et quid facerem nescientem ita festinus exterruit, ut omnibus praetermissis ad scribendum transvolarem (S. Eusebii Hieronymi epistulae ed. I. Hilberg, pars I, p. 268, 8 ss.).

[23]) Pour des exemples, voir Stummer, o. c. p. 114 s.

de deux familles de manuscrits dont la première, grâce sans doute au prestige de l'Amiatinus, aura éclipsé l'autre pendant longtemps, sans que son archétype ait été nécessairement plus ancien. On ne perdra pas de vue, à ce propos, que les deux gloses citées plus haut p. 129 s. sont là pour prouver que la leçon *celte* existait antérieurement au 13e siècle. *celtes* en tant que lemme d'une glose dont l'interprétament est un mot du vieux haut allemand, doit remonter, en tout cas, plus haut que le milieu du 12e siècle, où commence le moyen haut allemand. Quant à la glose relative à Sidoine Apollinaire, Robinson Ellis, o. c. p. X s., estime qu'elle a été rédigée «non ita multo post ipsius Sidonii saeculum». Par contre, il n'y a rien à tirer de la glose CE 23 *celtis: ῥῖνα εἶδος ἰχθύος* du glossaire dit de Philoxenus, née, selon Laistner l. c., de la fusion de deux gloses primitivement distinctes *celtis: ῥῖνα* et *celtis: εἶδος ἰχθύος*, dont la première se rapporterait à Job XIX 24. Les gloses bibliques de Philoxenus provenant de l'Itala, ce serait à celle-ci que Saint Jérôme aurait emprunté le terme de *celtis*, et comme la composition du glossaire de Philoxenus remonte au 6e siècle au plus tard, l'existence de ce mot se trouverait garantie par un témoignage bien plus ancien que celui de nos manuscrits de la Vulgate. Malheureusement, une autre glose de Philoxenus, SQ 4 *squatus: ῥῖνα εἶδος ἰχθύος*, qui avait échappé à Laistner, réduit à néant son hypothèse. Ajoutons encore qu'il aurait dû se rendre compte d'emblée que *ῥῖνα*, dont le sens propre est «lime», n'aurait pas pu servir d'interprétament à *celtis* «ciseau».

Enfin, le texte de l'édition de Vallarsi du traité de Saint Jérôme contra Ioannem Hierosolymitanum ad Pammachium chap. 30, où est cité le passage Job XIX 23/24, porte *celte*. Si, ici, l'éditeur avait trouvé dans les manuscrits qu'il connaissait la variante *certe*, il n'aurait pas manqué de la signaler puisqu'il constate, dans une note, que bon nombre de manuscrits de la Vulgate ont *certe* au lieu de *celte*. La valeur de ce témoignage ne saurait être infirmée par la remarque toute gratuite de Burkitt l. c. p. 394 que les manuscrits utilisés par Vallarsi devaient être récents et que les copistes pourraient y avoir substitué *celte* à *certe* d'après les manuscrits récents de la Vulgate, dans lesquels *celte* prédominait.

Tout compte fait, il sera donc permis d'affirmer que la leçon *certe* ne saurait passer pour mieux attestée que *celte*.

Pour fixer le choix entre l'une et l'autre, Havet l. c. a recouru au «principe de banalité». Etant donné la tendance des copistes à remplacer certains mots rares par d'autres qui leur étaient plus familiers, il y a des chances, dit-il, pour que *certe* soit un terme banal, substitué au *ἅπαξ εἰρημένον celte*. A l'appui de cette explication, il aurait pu citer la fréquence de *vel certe* dans les œuvres de Saint Jérôme mentionnée plus haut p. 131. Une autre possibilité serait que *vel celte* fût devenu *vel certe* par dissimilation de *l–l* en *l–r*. Le travail manuel du copiste s'accompagnant de l'épel mental du texte qu'il reproduit, des faits d'action réciproque des phonèmes ont lieu dans ce langage intérieur aussi bien que dans le parler à haute voix et se reflètent ensuite dans l'écriture. De cette façon, c'est-à-dire par une dissimilation de *r–r* en *l–r* s'explique, au livre d'Isaïe LXVI 3 quasi qui *excerebret* canem, la

leçon de l'Amiatinus *excelebret*. Le fâcheux est que l'on n'aurait guère plus de peine à justifier l'altération inverse de *vel certe* en *vel celte*. La suggestion de l'*l* de *vel* pouvait entraîner la substitution de *celte* à *certe*, l'*e* commune aux deux syllabes consécutives *vel cer-* servant d'amorce à une telle assimilation qui était, au surplus, favorisée par l'*l* de *sculpantur*. L'influence de ce dernier est, du reste, attestée positivement par les graphies *celpte*, *scelte*, *scelpte* qu'on rencontre dans certains manuscrits[24]).

Conclusion: il n'y a rien de décisif à espérer du critère de l'explicabilité de la faute.

L'attestation tardive et unique serait-elle une raison suffisante pour rejeter comme imaginaire un vocable *celtis* «ciseau»? Je ne le pense pas. On sait, en effet, que les termes techniques en usage dans les corps de métier ne font qu'exceptionnellement leur apparition dans les textes littéraires et, à cet égard, *celtis* serait sans doute sur le même plan que fr. *douvet* ou *trusquin*. Un exemple caractéristique est fourni par *acisculus* «petit marteau de tailleur de pierre», attesté une seule fois dans un texte très tardif, à savoir au commencement du 6e siècle chez Boèce, de instit. mus. 5, 2, p. 354, 14 éd. Friedlein, mais dont l'existence déjà dans le latin républicain est garantie par le nom propre L. Valerius *Acisculus*, figurant dans l'exergue de monnaies du 1er siècle av. J.-C. à côté d'une image de l'outil en question[25]). De même, *gulbia*, *gubia*[26]) «gouge», l'ancêtre de napol. *gulbia*, fr. *gouge*, esp. *gubia*, port. *goiva*, ne se rencontre, lui aussi, qu'à la fin du 4e siècle chez Végèce, mulomed. 1, 26, 2 et encore une fois beaucoup plus tard chez Isidore, orig. 19, 19, 15.

Un élément de preuve de nature à justifier l'existence, en latin, d'un mot *celtis* «ciseau» et, par conséquent, à étayer l'authenticité de la leçon *celte* dans le passage de la Vulgate Job XIX, 24, se dégage des considérations que voici.

Un nom d'instrument *celtis* appartiendrait à un type de formation bien connu, représenté en latin par *fustis* «rondin, bâton, trique»[27]), *vectis* «levier», *cōs* «pierre à aiguiser» ⟨**cōtis*[28]), et qui a été largement productif en lituanien, comp. lit. *dañgtis* «couvercle» (*deñgti* «couvrir»), *kamštis* «bouchon» (*kimšti* «bourrer, fourrer, enfoncer»), *lañktis* «dévidoir» (*leñkti* «dévider»), *nãščiai* pl. «palanche» (*nèšti* «porter»), *sámtis* «grande cuiller à puiser un liquide» (*sémti* «puiser»). Ces dérivés en *-ti-* alternent, en lituanien, avec d'autres en *-to-* tels que *grąžtas* «perçoir, foret»

[24]) Voir Migne, P. L. XXVIII 1159 s. et Burkitt, l. c. p. 393.

[25]) Voir E. Babelon, Description historique et chronologique des monnaies de la république romaine II (Paris 1886), p. 518 ss.

[26]) Dans la bouche des gens du peuple, *gulbia* devenait *gulbja*, puis *gubja*, de même que *balneum* a abouti en latin vulgaire à *balnjum*, *banjum*, ce dernier étant à la base de ital. *bagno*, fr. *bain*, esp. *baño*, port. *banho*. Dans la langue littéraire, par contre, *gulbia* et *balneum* restaient trisyllabiques, et, de ce fait, conservaient leur *l*; voir Archivum Romanicum V (1921), p. 440 s.

[27]) L'origine étrusque de ce mot, envisagée par Leumann, Hermes LV (1920), p. 111, est dénuée de fondement; voir F. Muller, Jzn., Altital. Wörterbuch (Gœttingue 1926), p. 515, Walde-Hofmann, Lat. etymol. Wörterbuch I, p. 574.

[28]) Voir Meillet et Vendryes. Traité de grammaire comparée des langues classiques (Paris 1924), p. 370, Muller, o. c. p. 107, Walde-Hofmann o. c. I, p. 184.

(*grę̃žti* «percer, forer»), *mãgztas* «aiguille de bois, servant à fabriquer des filets» (*mègzti* «tricoter»), *síetas* «crible» (*sijóti* «cribler»), *skãptas* «couteau pour façonner le bois» (*skõpti* «façonner le bois»). Or, un lat. *celtis* trouverait, à un détail du vocalisme radical près, son correspondant exact dans un mot lituanien rentrant dans cette dernière catégorie, à savoir *káltas* «ciseau», avec lequel il serait dans le même rapport que celui qui se constate entre v. pruss. *granstis* «perçoir, foret» et lit. *grą̃žtas* qui a le même sens, ou entre lit. *pántis* «lien» et v. sl. *pęto* «πέδη». Une telle concordance ne saurait être fortuite, autrement dit, il serait invraisemblable que la faute d'un copiste eût produit un mot latin rappelant de façon si frappante, par sa forme et par son sens, celui d'une langue congénère. Il y a donc là, si je ne m'abuse, un indice sérieux qui doit nous engager à donner la préférence à la leçon *celte* sur la variante *certe*.

Notons enfin que *celtis* est bien attesté, d'une part, comme nom d'un poisson par la glose de Philoxenus CE 23 (= CGL II 99, 14) *celtis: ῥῖνα εἶδος ἰχθύος* et, d'autre part, comme nom d'un arbre par Pline, n. h. 13, 104 Africa, qua vergit ad nos, insignem arborem *loton* gignit, quam vocant *celtim*[29]), et ipsam Italiae familiarem, sed terra mutatam. Ici encore, il serait surprenant qu'on eût affaire à une rencontre homonymique accidentelle. Certes, on ne voit pas comment un nom de poisson aurait pu devenir un nom d'arbre ou vice versa, mais il y a des présomptions que *celtis* nom de poisson et *celtis* nom d'arbre représentent, l'un et l'autre, des acceptions figurées d'un *celtis* «ciseau», ce qui serait un argument de plus à l'appui de la leçon *celte* dans la Vulgate Job XIX, 24. L'arbre, appelé dans l'antiquité *celtis*, est le micocoulier (celtis australis L.) de la famille des ulmacées, commun dans les pays méditerranéens et dont le bois est recherché, à cause de son extrême ténacité, pour le charronnage, la fabrication de manches à fouet, de cannes, etc.[30]). De la notice de Pline il ne ressort nullement, comme l'affirme A. Jacob, article *ligna* chez Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, III, 1247, note 16, et comme l'auteur de l'article *celtis* du Thesaurus linguae Latinae III, 775 incline à le croire lui aussi, que ce mot soit d'origine africaine. Au contraire, des deux mots *lotos* et *celtis*, c'est certainement le premier qui était le nom indigène[31]) et le second celui qui était en usage en Italie. De nos jours, l'italien connaît, parmi d'autres dénominations de l'arbre en question, celles de *spaccasassi* «fend-rochers» et *spaccapietre* «fend-pierres», parce que ses racines, en se développant, font sauter le roc[32]). On comprendrait donc facilement que les anciens Romains l'eussent désigné d'un terme signifiant proprement «ciseau».

En tant que nom de poisson, *celtis* s'appliquait à l'ange de mer (rhina squatina L.), sorte de squale, appelé par les Grecs *ῥῖνα* «lime, râpe», parce que sa peau

---

[29]) La leçon *celthim* du palimpseste M n'offre aucune garantie d'authenticité, attendu que l'on rencontre dans ce manuscrit des graphies fautives telles que *cythisus* (13, 130) au lieu de *cytisus*, *thractu* (14, 54) au lieu de *tractu*, *trhasymenus* (15, 76) au lieu de *Trasimenus*.

[30]) Voir G. Hegi, Illustrierte Flora von Mittel-Europa III (Munich 1912), p. 121 s.

[31]) Voir Steier, Pauly-Wissowa, 1re série, XIII, 1515.

[32]) Voir H. Schuchardt, Zeitschr. für roman. Philologie XXXV (1911), p. 388 et 393.

rugueuse servait et sert encore maintenant à polir le bois. Mais, d'ordinaire, lorsque le nom d'un objet, instrument, outil, arme, se trouve employé comme nom d'un poisson, ce qui est très fréquent, le transport sémantique s'explique par la ressemblance entre le corps ou une partie du corps du poisson et celle de l'objet en question. Si divers poissons de mer s'appellent en grec *βελόνη*, *ῥαφίς*, en latin *acus*, en français *aiguille (de mer)*, c'est à cause de leur corps mince et très allongé. Le brochet doit son nom anglais *pike*, proprement «pique», à la forme pointue de son museau, et le fr. *brochet* lui-même est un dérivé de *broche* «tige pointue». Citons encore, comme exemples de ce type, skr. *kuliçah*, proprement «hache», grec *γόμφος* «cheville», *κέστρα* «marteau pointu», *πρίστις* «scie», *σκυτάλη* «bâton à gros bout», *χάραξ* «pieu, piquet»[33]), lat. *gladius* «épée», *serra* «scie», *sparus* «javelot», *sudis* «pieu, épieu», fr. *espadon*, *marteau*, *scie*. C'est dans cette catégorie qu'il convient sans doute de ranger aussi lat. *celtis*. Ce poisson étant étendu à plat, sa tête forme avec les nageoires pectorales larges très avancées le sommet d'un triangle, comparable à l'extrémité tranchante d'un ciseau[34]). On se rappellera, à cette occasion, que le nom italien de l'ange de mer, *squadro*[35]), est issu d'une déformation, par étymologie populaire, du latin *squatus* sous l'influence de l'italien *squadra* «équerre». Dans l'île d'Elbe, on dit même *squadra* au lieu de *squadro*[36]).

J'ai dit, et je tiens à le répéter en terminant, qu'il n'était pas question d'instaurer une étude définitive de l'authenticité controversée du latin *celtis* «ciseau». Sous le bénéfice de cette réserve, j'ose espérer, cependant, qu'en serrant de plus près les données du problème et en cherchant à pousser plus avant les investigations j'aurai réussi à ébranler la thèse qui tendait à prévaloir, selon laquelle ce *celtis* serait à classer parmi les ghost words.

---

[33]) Voir R. Strömberg, Studien zur Etymologie und Bildung der griechischen Fischnamen, Göteborg 1943, p. 35 ss.

[34]) Voir Der grosse Brockhaus, tome XII (Leipzig 1932), article «Meeresfische», planche III, no. 8.

[35]) Voir Giulio Cappuccini, Vocabolario della lingua italiana, 12e tirage (Turin s. d.), p. 1543.

[36]) Voir E. Rolland, Faune populaire de la France III (Paris 1881), p. 86.